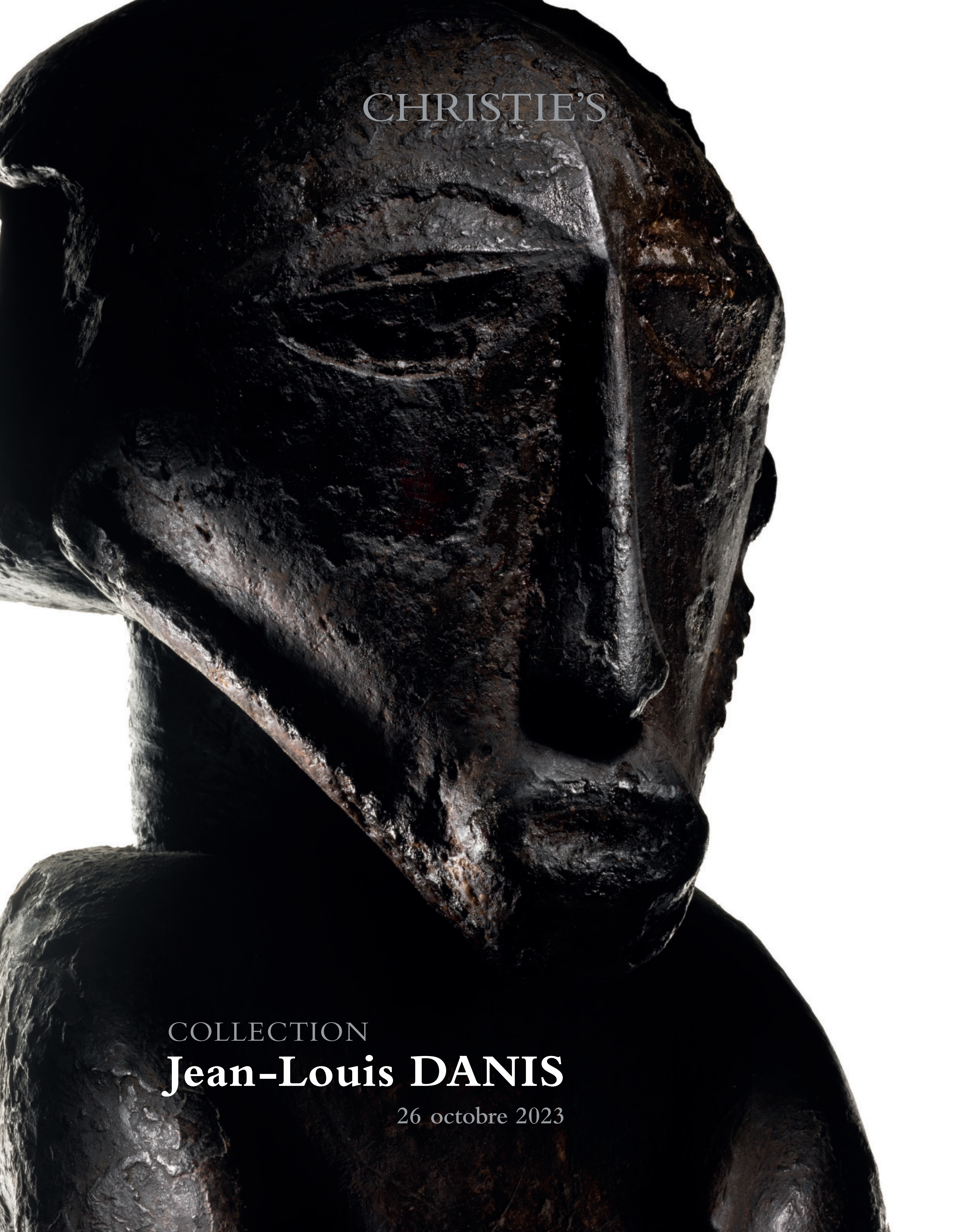


CHRISTIE'S

COLLECTION
Jean-Louis DANIS
26 octobre 2023





COLLECTION

Jean-Louis DANIS

COLLECTION
Jean-Louis DANIS

VENTE AUX ENCHÈRES

Jeudi 26 octobre, 15h

9, avenue Matignon
75008 Paris

EXPOSITION PUBLIQUE

Samedi	21 octobre	10h - 18h
Dimanche	22 octobre	14h - 18h
Lundi	23 octobre	10h - 18h
Mardi	24 octobre	10h - 18h
Mercredi	25 octobre	10h - 18h
Jeudi	26 octobre	10h - 14h

COMMISSAIRE-PRISEUR

Cécile Verdier, Camille de Foresta, Lionel Gosset

CODE ET NUMÉRO DE LA VENTE

Pour tous renseignements ou ordres d'achats,
veuillez rappeler la référence
22281 - DANIS

ORDRES D'ACHAT ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES

bidsparis@christies.com - Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13

FRAIS ACHETEUR

En plus du prix d'adjudication, des frais acheteur (plus la TVA applicable) sont dus.
D'autres taxes et/ou le droit de suite sont aussi dus si le lot est accompagné d'un symbole taxe ou λ.
Veuillez vous référer au paragraphe D des Conditions de Vente en fin de catalogue.

CONDITIONS DE VENTE

La vente est soumise aux conditions générales imprimées en fin de catalogue.
Il est aussi vivement conseillé aux acquéreurs potentiels de prendre connaissance
des avis importants, explications et glossaire figurant en fin de catalogue.

COUVERTURE lot 13
PAGE 1 lot 51
PAGES 2-3 lot 46
PAGE 4 lot 11
PAGE 7 lot 45
QUATRIÈME DE COUVERTURE lot 13

Crédits Photo:
Vincent Girier Dufournier,
Création graphique: Aurélie Ebert



Scannez ou cliquez ce QR Code pour plus d'informations sur la vente

CHRISTIE'S

CHRISTIE'S FRANCE SNC
Agrément no. 2001/003

CONSEIL DE GÉRANCE
Cécile Verdier, *Gérant*
Philippe Lemoine, *Gérant*
François Curiel, *Gérant*

Leader sur le marché de l'art,

Christie's s'engage à **construire un modèle économique durable** qui favorise et protège l'environnement.
Notre plateforme numérique sur christies.com, permet une approche responsable, offrant un espace immersif où l'art se révèle au travers d'images de très haute qualité, de vidéos et de notices d'œuvres approfondies écrites par nos spécialistes.

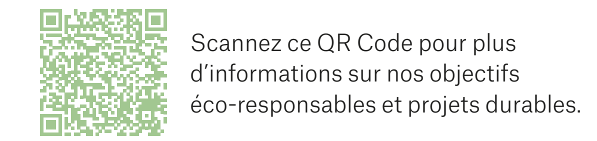
Grâce à ce support digital enrichi, Christie's s'engage à réduire le nombre de catalogues imprimés pour atteindre son objectif **Net Zero d'ici 2030**. Naturellement, en cas d'impression, nous respectons les normes les plus strictes en matière de développement durable.

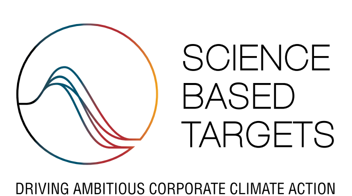
Le catalogue que vous avez entre les mains est :


Imprimé sur du papier entièrement recyclé ;


Imprimé avec de l'encre végétale et un pelliculage biodégradable ;


Imprimé en circuit court afin de réduire les émissions liées à la distribution.


Scannez ce QR Code pour plus d'informations sur nos objectifs éco-responsables et projets durables.



CHRISTIE'S

CHRISTIE'S FRANCE



CÉCILE VERDIER
Présidente
cverdier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 59



PHILIPPE LEMOINE
Directeur Général
plemoine@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 21



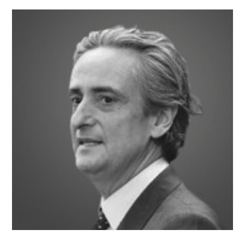
PIERRE ETIENNE
Vice Président,
Deputy Chairman,
Maîtres anciens
petienne@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 72



CAMILLE DE FORESTA
Vice Présidente,
Spécialiste sénior, Art d'Asie
Directrice du développement
de la clientèle privée
cdeforesta@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 05



VICTOIRE GINESTE
Vice Présidente,
Directrice du Business
développement
vgineste@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 72



LIONEL GOSSET
Vice Président,
Directeur des Collections,
lgosset@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 98



ANIKA GUNTRUM
Vice Présidente,
Directrice Internationale,
Art Impressionniste et Moderne
aguntrum@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 89



PIERRE MARTIN-VIVIER
Vice Président,
Deputy Chairman,
Arts du XXe siècle
pemvivier@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 27

SERVICES POUR CETTE VENTE, PARIS

ORDRES D'ACHAT
ET ENCHÈRES TÉLÉPHONIQUES
ABSENTEE AND
TELEPHONE BIDS
bidsparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 13
christies.com

SERVICES À LA CLIENTÈLE
CLIENTS SERVICES
clientservicesparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 85

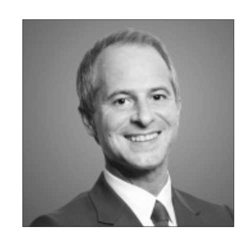
RELATIONS CLIENTS
CLIENT ADVISORY
Fleur de Nicolay
fdenicolay@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 85 52

RÉSULTATS DES VENTES
SALES RESULTS
Paris. : +33 (0)1 40 76 84 13
Londres. : +44 (0)20 7627 2707
New York. : +1 212 452 4100
christies.com

SERVICES APRÈS-VENTE
POST-SALE SERVICES
Marta Ciaraglia
Coordinatrice Post-Sale
Paiement, Transport et Retrait des lots
Payment, shipping and collections
postsaleparis@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 84 10

INFORMATIONS POUR LA VENTE

ARTS D'AFRIQUE, D'OCÉANIE ET DES AMÉRIQUES



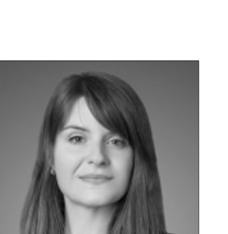
ALEXIS MAGGIAR
Directeur international
amaggiar@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 56



VICTOR TEODORESCU
Directeur du département, Paris
vteodorescu@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 83 86



RÉMY MAGUSTEIRO
Spécialiste junior, Paris
rmagusteiro@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 86 12



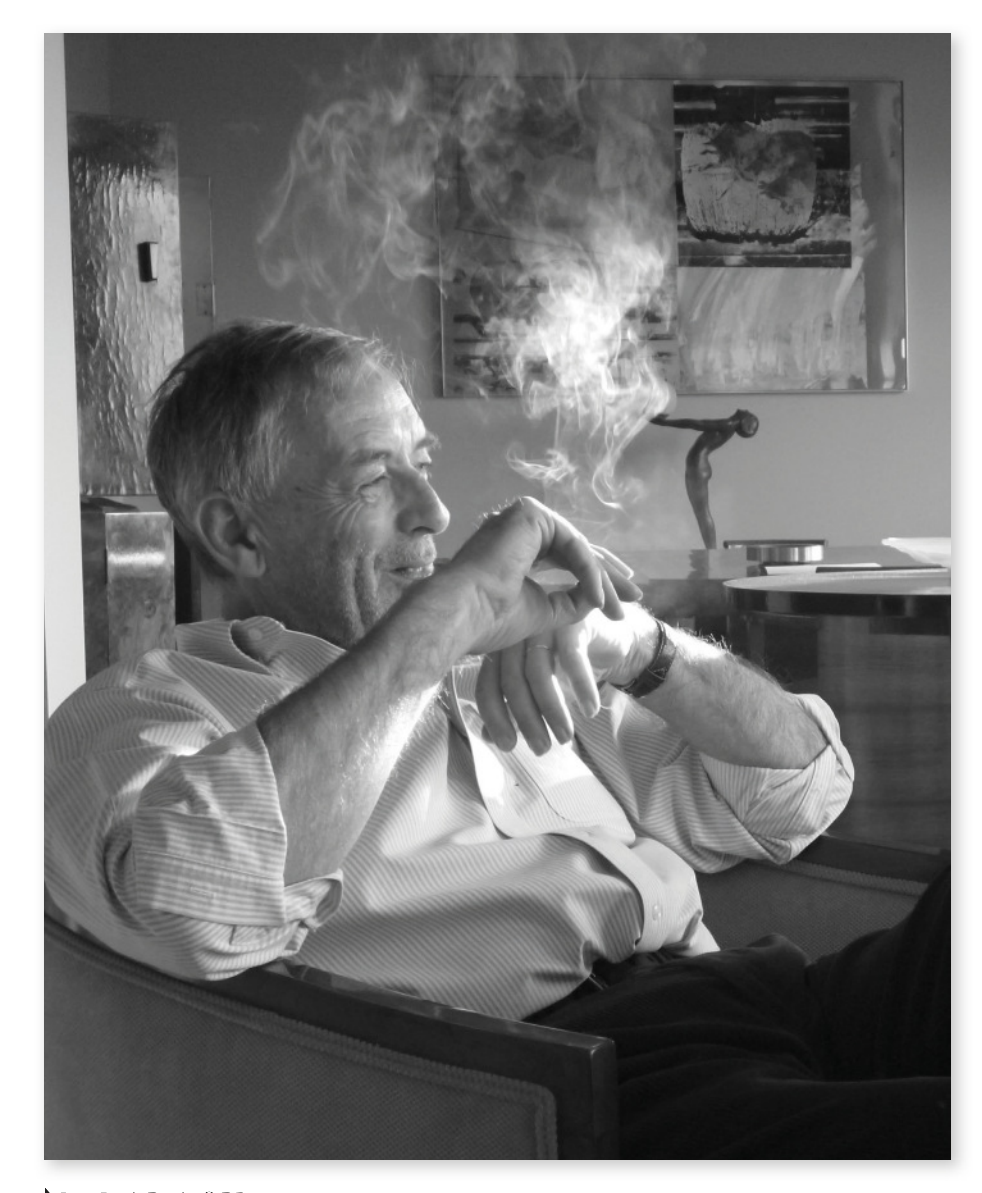
GAIA LETTERE
Spécialiste associée, New York
glettere@christies.com
Tél. : +1 212 636 2179



CYRIANE LEROY
Business coordinator, Paris
cleroy@christies.com
Tél : +33 (0)1 40 76 72 24



VALERIA SEVERINI
Regional Managing Director
vseverini@christies.com
Tél. : +33 (0)1 40 76 72 86



Jean-Louis Danis. © DR

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? »

Lamartine (de), A., *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, 1830.

"Inanimate objects, do you have a soul that attaches to our soul and the power of love?"

Lorsqu'il parle de son amour de l'art, Jean-Louis Danis évoque une inclination de l'âme.

Il fut prédisposé à la beauté. Ce fut d'abord celle des églises romanes que sa mère, doctorante en philologie, lui fit découvrir lors d'itinérances où tout était « sujet à un arrêt, un regard, une réflexion sur l'intention, la beauté ou l'harmonie - et parfois, sur la laideur ou la médiocrité ». Il se familiarise aux formes des objets du Congo réunis par son grand-père. Dans ces premières rencontres esthétiques et symboliques, se formaient déjà ses intuitions artistiques.

« Deux chemins divergeaient dans un bois, et moi, je pris le moins fréquenté. »

Frost, R., "The Road Not Taken", in *Moutain Interval*, New York, 1916.

Dans la vie comme dans les arts, Jean-Louis Danis chemine librement. Il fut d'emblée à embrasser le monde : à 14 ans, il prend la route de Bruxelles au Liban ; étudiant, il parcourt l'Europe, le Moyen-Orient, l'Afrique du Nord et les Amériques. Plus tard, ses projets d'ingénieur financier le mènent en Asie, en Amérique latine et en Afrique subsaharienne. Partout, il s'imprègne des cultures pour saisir les croyances et les émotions qui les unissent - et les séparent.

Avec son installation à New York en 1974, le Pop art (Jasper Jones, Roy Lichtenstein, James Rosenquist), l'hyperréalisme (Chuck Close, Richard Estes) et l'expressionisme abstrait (Robert Rauschenberg) éveillent son enthousiasme et décident ses premières acquisitions.

When he talks about his love of art, Jean-Louis Danis evokes an inclination of the soul.

He has been invited to beauty early. Initially, it was the Romanesque churches that his mother, a doctoral student in philology, made him discover during various travels, where evearything was "the subject of a pause, a glance, and a reflection on intention, beauty or harmony - sometimes, on ugliness or mediocrity." He also became familiar with the forms of Congo objects acquired by his grandfather. These early aesthetic and symbolic encounters were modelling his artistic intuitions.

"Two roads diverged in a wood, and I, I took the one less travelled by."

Frost, R., "The Road Not Taken", in *Moutain Interval*, New York, 1916.

In life as in the arts, Jean-Louis Danis wanders freely. From the outset, he embraces the world: at the age of 14, he sets off from Brussels to Lebanon; as a student, he travels throughout Europe, the Middle East, North Africa, and the Americas. Later, his projects as a financial engineer take him to Asia, Latin America and Sub-Saharan Africa. Everywhere, he immerses himself in different cultures to capture the beliefs and emotions that unite - and separate, them.

When he moves to New York in 1974, Pop art (Jasper Jones, Roy Lichtenstein, James Rosenquist), Hyper-realism (Chuck Close, Richard Estes) and Abstract Expressionism (Robert Rauschenberg) awaken his enthusiasm and influence his first acquisitions.



Dix ans plus tard, les arts d'Afrique lui sont une révélation dans le contexte contemporain de l'exposition *Le Primitivisme dans l'art du 20e siècle* (1984 au MoMA). Les arts extra-occidentaux deviendront alors un moteur de sa collection, mêlant en symbiose avec l'art moderne la force expressive d'une tout autre humanité.

Le collectionneur autodidacte « se professionnalise » en arpentant les maisons de ventes, locales puis internationales. Dans ses choix, s'affirme d'abord une géographie du goût - le Congo qu'il redécouvre, et la Côte d'Ivoire où il avait acquis son premier objet en 1985 sur le marché de Cocody.

A la manière de Willy Mestach avec la sculpture Lega ou d'Allan Stone avec la grande statuaire Songye, Jean-Louis Danis étudie les corpus pour en saisir les variations et mieux percevoir les intentions et la sensibilité créative de leurs artistes.

Au sein de L'*Africarium*, un espace privé qu'il « dédie aux objets d'art africain », il forme des groupes - Maternités Kongo, Ivoires Lega, Singes Baulé (Côte d'Ivoire) - pour mieux appréhender l'individualité (iconographique, stylistique, esthétique) des œuvres : le regard d'une (si rare) paternité Kongo (lot 26) ou la fierté de la maternité *Phemba* de la collection Rubin (lot 49). Ces œuvres se rejoignent par leur sensibilité. La gestuelle étonnante du singe Baulé aux jambes croisées (lot 51) l'inspire à écrire avec Bruno Claessens la première monographie consacrée à ces porteurs de coupe jusqu'alors délaissés.

Ten years later, the arts of Africa are a revelation to him in the contemporary context of the "*Primitivism" in 20th Century Art* exhibition (1984 at MoMA). Non-Western arts will become a symbiotic force behind his collection, combining with modern art the expressive power of a different humanity.

The self-taught collector "professionalizes" by visiting local and then international auction houses. His focus is first on the Congo, which he rediscovers, and the Ivory Coast, where he acquired his first object in 1985 on the Cocody market.

In the manner of Willy Mestach with the Lega sculpture or Allan Stone with the great Songye statuary, Jean-Louis Danis studies the corpus in order to grasp the variations and better perceive the intentions and creative sensitivity of the artists.

At the *Africarium*, a private space that he "dedicates to African art objects," he forms groups - Kongo Maternities, Lega Ivories, Baule Monkeys (Ivory Coast) - to better grasp the individuality (iconographic, stylistic, aesthetic) of the works - the gaze of a (very rare) Kongo Paternity (lot 26) or the pride of the *Phemba* Maternity from the Rubin collection (lot 49) are conjoined by their sensibility. The stunning movement of the cross-legged Baule monkey (lot 51) inspires him to write with Bruno Claessens the first monograph devoted to these hitherto neglected cup bearers.

Son regard s'élargit au continent, et s'approfondit ; sa collection déborde les thèmes, les normes et leurs espaces rituels.

Jean-Louis Danis recherche l'exception, dans l'infiniment sensible poteau funéraire Bongo (lot 16), la fabuleuse abstraction plastique Kéréwé (lot 8), la prestance de l'effigie Lobi (lot 29), ou la puissance incarnée de la statue d'ancêtre Boyo (lot 13).

Dans cet ensemble où l'humilité d'un petit charme Lumbu (lot 18) se joint à l'exubérance du *Janus* Songye (lot 19) et à la grâce de la danseuse Sakalava (lot 45), les œuvres entrent en résonance - la vibration des unes amplifiant celles des autres.

Il y a autant de manières de collectionner qu'il en est d'aimer. Les choix de Jean-Louis Danis, dégagés des modes et des académismes, créent leurs propres correspondances et la clarté de leurs rencontres. Une vision personnelle formée pendant près de quarante ans se manifeste dans ces œuvres.

Cette remarquable collection invite à voir différemment.

par Marguerite de Sabron

As his inquisitive interests widen across the continent, they deepen; his collecting extends beyond themes, norms, and rituals.

Jean-Louis Danis seeks out the exceptional, such as in the infinitely sensitive Bongo post (lot 16), the fabulous Kéréwé plastic abstraction (lot 8), the imposing presence of the Lobi effigy (lot 29), or the power embodied in the Boyo ancestor statue (lot 13).

In this ensemble, where the humility of a small Lumbu charm (lot 18) meets the exuberance of the Songye *Janus* (lot 19) and the grace of the Sakalava dancer (lot 45), the works resonate - the vibration of one amplifying that of the others.

There are as many ways to collect as there are to love. Jean-Louis Danis' choices, freed from fashion and academicism, create their own correspondences and clarity of their encounters. His personal vision, formed over nearly forty years, is palpable in these works.

This outstanding collection invites us to see differently.

by Marguerite de Sabron



Jean-Louis Danis, à la remise du livre *Singes baule*, à la Bibliothèque Nationale de Côte d'Ivoire avec la directrice Chantal Adjiman et ses adjoints. © DR



1

POULIE DE MÉTIER À TISSER GURO
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 12.5 cm. (5 in.)

PROVENANCE
Collection Pierre Meauzé (1913-1979), Paris
Collection Carlo Monzino (1931-1996), Lugano
Collection privée, Italie, transmis par descendance
Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, lot 36
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
New York, Center for African Art, *African Æsthetics. The Carlo Monzino Collection*, 7 mai - 7 septembre 1986

BIBLIOGRAPHIE
Vogel, S., *et alii*, *African Æsthetics. The Carlo Monzino Collection*, New York, 1986, pp. 22 et 46, n° 25 et 41

€10,000-15,000
US$11,000-16,000

Cette poulie de métier à tisser - sans conteste la plus formidable de l'étourdissante collection de Carlo Monzino - fut d'abord l'un des trésors de celle de Pierre Meauzé, conservateur au musée des arts d'Afrique et d'Océanie à Paris, lequel, dans son ouvrage *Art Nègre* en 1967, célébrait la diversité et la qualité des arts africains.

« À la fois énigmatique et provocante »[1], cette œuvre remarquable se démarque par l'exceptionnalité de son iconographie. La tête zoomorphe, au port altier, se détache d'un cou ceint d'anneaux sculptés. Le visage est orné d'un nez et de deux yeux finement ouvragés, la bouche entrouverte laisse apparaître de petites dents pointues. « Avec la plus stricte économie de moyens, cet artiste a créé une miniature à la présence monumentale »[2].

This loom pulley - undoubtebly the most outstanding in the stunning Carlo Monzino collection - was initially one of the prized pieces belonging to Pierre Meauzé, curator at the musée des arts d'Afrique et d'Océanie in Paris, who in his 1967 book, *Art Nègre*, masterfully celebrated the diversity and quality of African art.

"Both enigmatic and provocative"[1], this outstanding work stands out by its exceptional iconography. The zoomorphic head, with its haughty bearing, emerges from a neck encircled by sculpted rings. The face is adorned with an intricately worked nose and two eyes, the half-open mouth reveals small, pointed teeth. "With the strictest economy of means, this artist has created a miniature with monumental presence"[2].

[1] Vogel, S., *African Æsthetics. The Carlo Monzino Collection*, New York, 1986, p. 46.
[2] *Ibid.*, p. 46.



2

f STATUE LUMBU
GABON

Est inscrit sous la statue à l'encre blanche le numéro d'inventaire « 240 ».

Hauteur : 16 cm. (6¼ in.)

PROVENANCE

Collection Helena Rubinstein (1870-1965), Paris / New York

Parke-Bernet Galleries, New York, *The Helena Rubinstein Collection (Part Two)*, 29 avril 1966, lot 237

Collection Frieda (1921-2008) et Milton (1914-2005) Rosenthal, Harrison

Sotheby's, New York, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, 14 novembre 2008, lot 14

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

Yonkers, Hudson River Museum, *African Art in Westchester from Private Collections*, 24 avril - 6 juin 1971

Long Island, Greenvale, C.W. Post Art Gallery, *African Sculpture. The Shape of Surprise*, 17 février - 30 mars 1980

New York, Jewish Museum, *Helena Rubinstein. Beauty is Power*, 31 octobre 2014 - 22 mars 2015

Boca Raton, Boca Raton Museum of Art, *Helena Rubinstein. Beauty is Power*, 21 avril 2015 - 12 juillet 2015

Paris, Musée du quai Branly - Jacques Chirac, *Helena Rubinstein. La collection de Madame / Helena Rubinstein. Madame's Collection*, 19 novembre 2019 - 27 septembre 2020

BIBLIOGRAPHIE

Rosenthal, F. et McColley, S., *African Art in Westchester from Private Collections*, New York, 1971, n° 178 et 179

Vogel, S., *African Sculpture. The Shape of Surprise*, New York, 1980, p. 46, n° 140

Grand-Dufay, C., « La statuaire lumbu, un art tout en finesse révélé au début du XXe siècle », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, automne 2015, n° 77, p. 118, n° 9

Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, pp. 104-105, n° 68 (a,b)

Joubert, H., *et alii*, *Helena Rubinstein. La collection de Madame / Helena Rubinstein. Madame's Collection*, Paris, 2019, pp. 140 et 222, n° 121 et 237

€40,000-60,000
US$44,000-65,000





par Charlotte Grand-Dufay

Tout est gracieux et proportionné dans cette statuette Lumbu du sud du Gabon. Le hiératisme de la pose - assise sur les talons, le dos droit - et la poitrine juvénile ornée de quatre spirales *kodia* (coquille d'escargot) - une référence aux clans originels du Congo - témoignent de l'éminence de cette miniature.

Agenouillée dans l'attitude liturgique *fukama*, la jeune fille affiche le respect dévolu au devin *nganga*. Sa main droite tient une bouteille-calebasse, réceptacle à médicaments, et rappelle son pouvoir de guérisseuse dans la communauté. La coiffe était à l'origine agrémentée - des trous sont visibles sur le front et les tempes - de plumes de perroquet rouges, couleur symbolisant le sacré. Ses yeux en demi-lune sont incrustés de lamelles de verre. « Miroirs de clairvoyance » aux pupilles noires en tête d'épingle, ils évoquent son rôle de médium, son pouvoir de vision.

Maintes fois publiée, elle est étroitement apparentée à celle conservée au musée de Berlin (*cf.* Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, n° 67). Exposée en 2019 dans *Helena Rubinstein. La collection de Madame*, au musée du quai Branly - Jacques Chirac, et figurant sur une photo de la bibliothèque du salon africain du 24 quai de Béthune à Paris, cette « idole portative » est d'une perfection absolue.

by Charlotte Grand-Dufay

Everything about this wooden statuette is graceful and proportionate, a lumbu miniature from southern Gabon. The hieratic pose - sitting on her heels with a straight back - and a youthful budding chest adorned with four *kodia* (snail shell) spirals - is a reference to the original clans of the Congo bearing witness to the eminence of this miniature.

Kneeling in the *fukama* liturgical position, the young girl shows the respect intended for the *nganga* soothsayer. Her right hand holds a calabash-bottle, a receptacle for medicines, reminder of her power as a healer in the community. The headdress was originally adorned - holes are visible on the forehead and temples - with red parrot feathers, a colour symbolising the sacred. Her half-moon eyes, incrusted glass strips with black pinhole pupils are "mirrors of clairvoyance" that evoke her role as a medium and her power of vision.

Published many times, this statuette is closely related to the one in the Berlin museum (*cf.* Grand-Dufay, C., Les *Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, no. 67). Exhibited in 2019 in *Helena Rubinstein. La collection de Madame*, at the musée du quai Branly - Jacques Chirac, and featured in a photo of the library in the African salon at 24 quai de Béthune in Paris, this "portable idol" is of absolute perfection.

3

f MASQUE DAN
CÔTE D'IVOIRE

Est inscrit au revers à l'encre blanche le numéro d'inventaire « 3516 ».

Hauteur : 14.5 cm. (5¾ in.)

PROVENANCE

Collection Edmund Müller (1898-1976), Beromünster (inv. n° 3516)

Collection Stiftung Edmund Müller, Haus zum Dolder, Beromünster, jusqu'en 1998 (inv. n° 3434)

Sotheby's, New York, *Property from the Foundation Dr. Edmund Müller*, 22 novembre 1998, lot 61

Collection Pamela (1939-2023) et Oliver Cobb, Seattle, acquis lors de cette vente

Sotheby's, Paris, *Arts d'Afrique et d'Océanie comprenant la collection Oliver & Pamela Cobb*, 12 juin 2012, lot 1

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€7,000-10,000

US$7,600-11,000

Les masques-portraits miniatures, trop petits pour être portés sur le visage, remplissaient des fonctions variées. Ils incarnaient le plus souvent des esprits tutélaires, guérisseurs et protecteurs, mais pouvaient également constituer un moyen d'identification lorsque leur propriétaire voyageait, rôle qui leur a valu le nom de « masque-passeport ».

Cet exemplaire traduit à merveille le rare style des Wè, voisins des Dan. Le soin apporté aux traits tels que le nez, les pommettes saillantes ou encore le philtrum, lui confère une rigueur expressionniste. Le collier de barbe, les yeux fendus par leurs paupières gonflées et l'insertion d'éléments métalliques en guise de dents renforcent également la présence de ce masque. Sa belle patine atteste son utilisation répétée.

Pour un exemple similaire, voir celui de l'ancienne collection Paul Guillaume publié dans Delafosse, M., *Les Nègres*, Paris, 1927, pl. LIII.

Miniature portrait masks, too small to be worn on the face, fulfil a variety of functions. They most often embodied guardian spirits with protection and healing powers, but could also serve as a means of identification when their owner travelled, a role that earned them the name "passport-mask."

This piece is a rare and perfect stylistic example of the Wè, neighbours of the Dan. The care taken with the features - such as the nose, the prominent cheekbones as well as the philtrum - gives it an expressionist rigour. The bearded collar, the slit of the swollen eyelids and the insertion of metal elements as teeth also reinforce the presence of this mask. Its fine patina attests to its repeated use.

For a similar example, see the one from the former Paul Guillaume collection published in Delafosse, M., *Les Nègres*, Paris, 1927, pl. LIII.



4

f STATUE DOGON ATTRIBUÉE AU « MAÎTRE D'OGOL » MALI

Hauteur : 42 cm. (16⅝ in.)

PROVENANCE

John J. Klejman (1906-1995), New York, acquis *ca.* 1960

Collection Rosemary et Paul (1925-1995) Desjardins, Haverford

Bernard de Grunne, Bruxelles

Collection Nathalie Chaboche et Guy Porré, Paris

Sotheby's, Paris, 18 juin 2013, lot 78

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Cornell University, *Desired Acquisitions. A Tenth Anniversary Exhibition*, Ithaca, 1964, p. 32, n° 71

Grunne (de), B., « A Great Dogon Artist: The Master of Ogol / Un grand artiste dogon : le maître d'Ogol », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2011, Hors-série n° 2, pp. 19 et 34, n° 4

EXPOSITION

Ithaca, Cornell University, Andrew Dickson White Art Museum, *Desired Acquisitions. A Tenth Anniversary Exhibition*, 11 janvier - 17 février 1964

€120,000-180,000

US$130,000-190,000

par Bernard de Grunne

C'est Pierre Guerre qui le premier proposa le nom de convention de « Maître d'Ogol » pour désigner l'auteur de sa statue Dogon dont « le style permet de l'attribuer avec certitude au sculpteur anonyme »[1] originaire d'Ogol-du-Haut. La statue de la collection Danis, la plus petite de l'œuvre du Maître, est un condensé superbe du génie de ce sculpteur par la rigueur de sa composition, la force des volumes concentrés, le tout sublimé par une magnifique patine suintante digne des plus somptueuses statues Fang[2].

J'ai recensé dix-sept statues du style du « Maître d'Ogol ». La première œuvre du corpus à arriver en Europe fut achetée entre 1920 et 1929 par Georges de Miré de source inconnue, probablement Bela Hein, Stephen Chauvet ou Paul Guillaume[3]. Nancy Cunard publia pour la première fois celle de la collection Guerre en 1934[4]. Une troisième statue fut acquise par Marcel Griaule dans le quartier Sodamma du village d'Ogol-du-Haut, lors de sa seconde mission, dite Sahara-Soudan en 1935[5].

by Bernard de Grunne

It was Pierre Guerre who first suggested the reference name of "Master of Ogol" to designate the creator of his Dogon statue, whose "style makes it possible to attribute it with certainty to the anonymous sculptor"[1] from Ogol-du-Haut. The statue in the Danis collection, the smallest of the Master's works, is a superb summation of the sculptor's genius, with its rigorous composition and the strength of its concentrated volumes, all enhanced by a magnificent oozing patina worthy of the most sumptuous Fang statues[2].

I have listed seventeen statues in the "Master of Ogol" style. The first work in the corpus to arrive in Europe was bought between 1920 and 1929 by Georges de Miré from an unknown source, probably Bela Hein, Stephen Chauvet or Paul Guillaume[3]. Nancy Cunard first published the one from the Guerre collection in 1934[4]. A third statue was acquired by Marcel Griaule in the Sodamma district of the village of Ogol-du-Haut, during his second mission, known as the Sahara-Sudan in 1935[5].





Les œuvres du « Maître d'Ogol » - toutes féminines, debout, les mains se rejoignant sur l'abdomen - se caractérisent par leur géométrie épurée et un rythme dynamique de lignes horizontales et obliques, une coiffe en forme de crête sagittale dont la tresse s'étire jusqu'aux omoplates, des rangées de bracelets au-dessus du coude pour onze des statues et un labret vertical ornant la lèvre inférieure. Leur patine varie depuis une surface croûteuse épaisse et sèche à une patine grasse, huileuse et même parfois suintante en passant par une fine couche comme un vernis ; ces différences peuvent s'expliquer par les différents usages des statues[6].

Les fonctions des statues du « Maître d'Ogol » sont multiples, à la fois funéraires, thérapeutiques et liées à la fertilité. Selon Griaule, ces statues sont gardées dans la maison du *Hogon* et brandies sur la terrasse de la maison mortuaire, habillées, pour les funérailles des familles riches[7]. Par ailleurs, Germaine Dieterlen signale que le geste des mains rabattues est protecteur pour les femmes enceintes ou celles qui souhaiteraient enfanter[8].
Enfin, Youssouf Tata Cissé a identifié une statue du « Maître d'Ogol » comme un portrait de *Yâ Kamma*, la grande aïeule des Dogon, épouse [sœur] de *Kamma* (le premier ancêtre)[9]. Cette information recoupe celles données à Griaule qui cite *Kamma*, le fils aîné de la tribu de Dyon comme fondateur du quartier Sodamma d'Ogol[10].

L'ensemble des dix-sept statues est tellement cohérent jusque dans les moindres détails formels qu'on peut attribuer ce corpus à un grand sculpteur - et, pour certaines, à son élève.
La statue du musée du quai Branly - Jacques Chirac a été datée de 1730-1780 et celle du musée Dapper entre 1400-1600[11]. Sachant les marges d'erreur des datations, je suggère plutôt de dater l'efflorescence du style du « Maître d'Ogol » entre 1730 et 1850.
Le « Maître d'Ogol » est un artiste révolutionnaire par l'intelligence de ses choix plastiques qui, tout en gardant le vocabulaire formel de l'art Dogon, le dépasse par un savant équilibre géométrique. Ce sculpteur de très grand talent fait partie des meilleurs sculpteurs de la Falaise, comme les « Maîtres Soninké d'Ireli », de « la Maternité Rouge » de la collection Loeb, et « les Maîtres Dogon de Yayé, des Yeux Obliques, de Kani Kombole, de Yougo et de Tomo-Ka »[12].

The works by the "Master of Ogol" - all female, standing with their hands joined over the abdomen - are characterised by their refined geometry and a dynamic rhythm of horizontal and oblique lines, a headdress shaped as a sagittal crest of which the braid stretches to the shoulder blades, rows of bracelets above the elbow in eleven of the statues and a vertical labret adorning the lower lip. Their patina varies from a thick, dry crusty surface to a greasy, oily and even sometimes oozing patina, passing through a thin layer like a varnish; these differences can be explained by the different uses to which the statues were put[6].

The statues of the "Master of Ogol" had multiple functions, including funerary, therapeutic and fertility-related. According to Griaule, these statues were kept in the *Hogon's* house and brandished, dressed, on the terrace of the mortuary house for the funerals of wealthy families[7]. Germaine Dieterlen also points out that the gesture of folded hands is protective for pregnant women or those who wish to become pregnant[8].
Finally, Youssouf Tata Cissé has identified a statue of "Maître d'Ogol" as a portrait of *Yâ Kamma*, the great Dogon ancestress, wife [sister] of *Kamma* (the first ancestor)[9]. This information is consistent with that given to Griaule, who cites *Kamma*, the eldest son of the Dyon tribe, as the founder of the Sodamma district of Ogol[10].

The seventeen other statues are so coherent, right down to the smallest formal details, that this body of work can be attributed to a great sculptor - and, in some cases, to his pupil. The statue in the musée du quai Branly - Jacques Chirac has been dated to 1730-1780 and the one in the Musée Dapper to 1400-1600[11]. Bearing in mind the margins of error in dating, I suggest that we date the efflorescence of the "Ogol Master" style between 1730 and 1850. The "Master of Ogol" was a revolutionary artist in terms of the intelligence of his plastic choices, which, while retaining the formal vocabulary of Dogon art, surpassed it through a skillful geometric balance. This highly talented sculptor is one of the best sculptors of the Falaise, like the "Soninké Masters of Ireli", the "Maternité Rouge" of the Loeb collection, and "the Dogon Masters of Yayé, Yeux Obliques, Kani Kombole, Yougo and Tomo-Ka"[12].

[1] Delange, J., *et alii*, *Arts africains*, Marseille, 1970, n° 23. Guerre suivit l'intuition de Jean Laude / *Guerre followed Jean Laude's instinct. Cf.* Laude, J., *La statuaire du pays Dogon*, Thèse, 1964, p. 164.
[2] Grunne (de), B., « Un grand artiste dogon : le maître d'Ogol », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, 2011, Hors-série n° 2.
[3] Collection du Rietberg Museum Zurich, inv. n° RAF 252, in Homberger, L., *Die Kunst der Dogon*, Zurich, 1995 , p. 60, n° 19.
[4] Cunard, N., *Negro Anthology, 1931-33,* Londres, 1934, p. 659.
[5] Musée du quai Branly - Jacques Chirac, Paris, inv. n° 71.1935.60.371.
[6] Ezra, K., *Art of the Dogon*, New York, 1988, p. 52.
[7] *Cf.* Delange, J. et Evrard, M., Arts *connus et arts méconnus de l'Afrique noire. Collection Paul Tishman*, Paris, 1966, n° 14.
[8] *Cf.* Dieterlen, G., in *For Spirits and Kings. African Art from the Paul and Ruth Tishman Collection*, New York, 1981, p. 16, notice n° 1.
[9] *Cf.* Cissé, Y., in *Arts d'Afrique*, Paris, 2000, p. 120.
[10] Griaule, M., *Masques dogon*, Paris, 1938, p. 31.
[11] Inv. n° 71.1935.60.371, Test POZ 37884 in Leloup, H., *Dogon*, Paris, 2011, p. 286, n° 51 et Grunne (de), B., *op. cit.,* 2011, p. 30, n° 17.
[12] *Cf.* Bouloré, V., in *Sculptures*, Paris, 2000, pp. 79, 89, 90 et 94 et Grunne (de), B., *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 40 et *Couple primordial dogon*, inédit, 2008.

5

PENDENTIF *HEI TIKI* MAORI
NOUVELLE-ZÉLANDE

Hauteur : 11 cm. (4⅜ in.)

PROVENANCE
Collection privée, France
Native, Bruxelles, 8 juin 2013, lot 7
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€20,000-30,000
US$22,000-32,000

Façonné dans un jade néphrite, nommé *Pounamu* par les Maori, ce pendentif *Hei tiki* représente un personnage stylisé. Les mains posées sur les jambes pliées en tailleur, il incline sa tête vers le ciel dans une grimace dont l'expressivité est accentuée par la cire rouge qui cercle les yeux - témoin des échanges avec les voyageurs européens. La force de cette sculpture réside non seulement dans les traits subtilement taillés mais aussi dans la rondeur des formes légèrement allongées conférant à l'ensemble de la sculpture, une parfaite harmonie.

Modelled from a nephrite jade stone, named *Pounamu* by the Maori, this *Hei tiki* pendant depicts a stylised figure. With its hands resting on its crossed legs, the figurine leans its head towards the sky in a grimace whose expressiveness is accentuated by the red wax that surrounds its eyes - a tell-tale sign of exchanges with European travellers. The strength of this sculpture lies not only in its subtly carved features, but also in the roundness of its slightly elongated forms, conveying perfect harmony to the sculpture as a whole.





6

f STATUE ÉBRIÉ-ATTIÉ
CÔTE D'IVOIRE

Sont inscrites sous le pied gauche à l'encre blanche les inscriptions « ETHN/... A ».

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

PROVENANCE

Collection Miguel Covarrubias (1904-1957), Mexico City

Collection Stanley Joseph Seeger (1930-2011), Guildford

Sotheby's, Londres, *1000 Ways of Seeing. The Private Collection of the Late Stanley J. Seeger*, 5 et 6 mars 2014, lot 199

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Princeton, Princeton University Art Museum,
The Stanley J. Seeger Jr. Collection, 1er - 30 juin 1961

BIBLIOGRAPHIE

Kelleher, P., *The Stanley J. Seeger Jr. Collection*, Princeton, 1961, n° 163

€20,000-30,000

US$22,000-32,000

Cette élégante statue féminine dévoile une anatomie élégante, toute en galbes, typique des statues *Nkpasopi* vénérées par les peuples lagunaires. Dans bien des cas, ces statues assumaient le rôle de médiateurs entre le guérisseur et les esprits.

Cet exemplaire incarne l'audace du sculpteur : les membres supérieurs et inférieurs, ainsi que la région thoracique aux contours délicats, répondent de manière subtile aux mains épousant les hanches bombées. Une résonance s'établit entre les volumes jusque dans la coiffe tressée en multiples chignons bulbeux. La silhouette, dynamique et équilibrée, se dessine dans la tension des courbes. L'harmonie de la sculpture est induite par une symétrie axiale parfaitement maîtrisée par l'artiste.

Cette statue est l'œuvre du « Maître des volumes arrondis » (Visonà, M., *Constructing African Art Histories for the Lagoons of Côte d'Ivoire*, Farnham, 2010, p. 84). Ce superbe exemplaire est à rapprocher de celui de l'ancienne collection Paul Guillaume, aujourd'hui conservé à la Barnes Foundation (inv. n° 1643).

This elegant female statue reveals a curvaceous anatomy, typical of the *Nkpasopi* statues revered by the lagoon people. In many cases, these statues acted as mediators between the healer and the spirits.

This example embodies the sculptor's boldness: the upper and lower limbs, as well as the delicately contoured thoracic region, respond subtly to the hands barely touching the round hips. The resonance between these volumes extends to the braided headdress with multiple bulbous buns. The dynamic balance of the silhouette is reinforced by the tension of the curves. The harmony of the sculpture is enhanced by the perfectly mastered axial symmetry imparted by the artist.

This statue is the work of the "Master of rounded volumes" (Visonà, M., *Constructing African Art Histories for the Lagoons of Côte d'Ivoire*, Farnham, 2010, p. 84). This superb example should be compared with the one from the former Paul Guillaume collection, now in the Barnes Foundation (inv no. 1643).

7

f TÊTE AKAN EN TERRE CUITE
GHANA

Hauteur : 19.5 cm. (7⅝ in.)

PROVENANCE
Collection privée, France
Sotheby's, Paris, 4 décembre 2008, lot 100
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

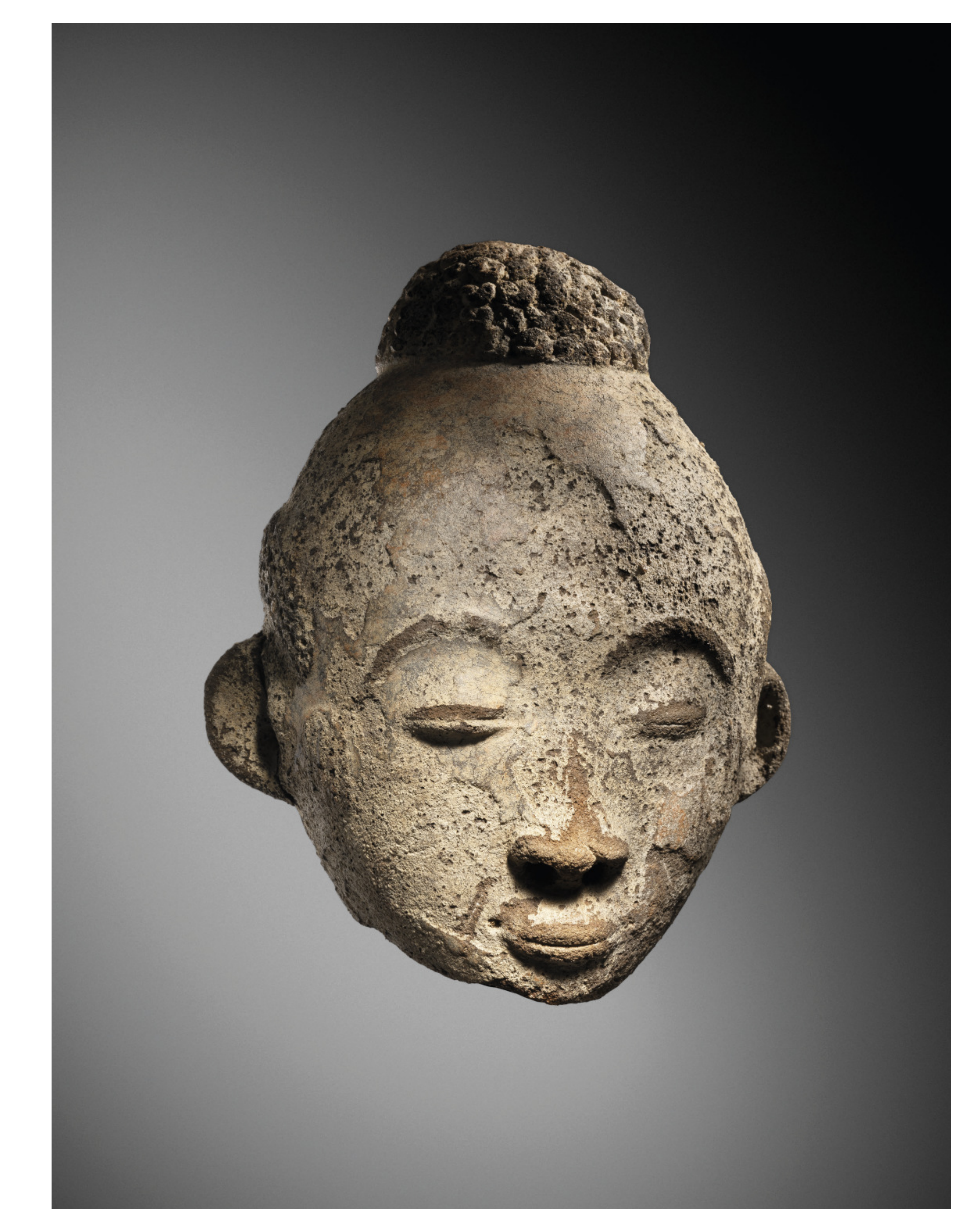
€8,000-12,000
US$8,700-13,000

Ce portrait commémoratif en terre cuite allie raffinement, finesse et élégance. En pays Akan, la tête sphérique est un idéal de beauté. Les formes naturalistes sont sophistiquées et caractérisées par des traits fins, un front haut, ample et légèrement bombé, un nez aquilin et des yeux mi-clos. Les commissures de la bouche et les tempes sont ornées de scarifications linéaires gracieusement modelées. La partie sommitale, modelée avec soin, laisse apparaître les boucles de la chevelure traditionnelle. Ces sculptures, placées dans des bosquets sacrés à l'extérieur des villages, faisaient l'objet d'offrandes, de prières et de libations. L'harmonie de ses proportions – associée à la délicatesse de son exécution – confère à ce magnifique portrait une présence intemporelle.

Une tête analogue est aujourd'hui conservée au Cleveland Museum of Art (inv. n° 1990.22) et publiée dans Petridis, C., *South of the Sahara. Selected Works of African Art*, Cleveland, 2003, pp. 70-71, n° 20.

This commemorative terracotta portrait combines refinement, finesse and elegance. In Akan country, the spherical head is an ideal of beauty. The naturalistic forms are sophisticated and highlighted by fine features, a high, broad and slightly rounded forehead, an aquiline nose and half-closed eyes. The corners of the mouth and the temples are adorned with gracefully modelled linear scarification marks. The top of the head, carefully modelled, reveals the curls of the traditional hairstyle. Placed in sacred groves outside villages, these sculptures were the object of offerings, prayers and libations. The harmony of its proportions – associated with the delicacy of its execution – conveys a timeless presence to this magnificent portrait.

A similar head is now in the Cleveland Museum of Art (inv. no. 1990.22) and published in Petridis, C., *South of the Sahara. Selected Works of African Art,* Cleveland, 2003, pp. 70-71, no. 20.





8

■ *f* STATUE KÉRÉWÉ
TANZANIE

Hauteur : 89.5 cm. (35¼ in.)

PROVENANCE
Peter Loebarth (1941-2015), Hamelin

Galerie Fred Jahn, Munich

Collection Molly (1920-2006) et Walter (1919-2007) Bareiss, Greenwich, Connecticut

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, *African, Oceanic and Pre-Columbian Art Including Property from the Bareiss, Bohlen and Dinhofer Collections*, 16 mai 2008, lot 184

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
Hanovre, Kestner Gesellschaft, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, 30 août - 19 octobre 1997

Vienne, MAK - Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, *Kilengi. Afrikanische Skulpturen aus der Bareiss-Sammlung*, 12 novembre 1997 - 18 janvier 1998

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss*, 8 avril - 5 juillet 1998

Iowa City, University of Iowa Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, 27 mars - 23 mai 1999

Purchase, State University of New York, Purchase College, Neuberger Museum of Art, *Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, 26 septembre 1999 - 10 janvier 2000

BIBLIOGRAPHIE
Roy, C. et Haenlein, C., *Kilengi. Afrikanische Kunst aus der Sammlung Bareiss / Kilengi. African Art from the Bareiss Family Collection*, Munich / Seattle, 1997, pp. 75 et 329, n° 14

Roy, C., « African Art from the Bareiss Collection », in *African Arts*, Los Angeles, été 1999, vol. XXXII, n° 2, p. 56, n° 5

€250,000-350,000
US$270,000-370,000

par Marc Leo Felix

La maigre littérature disponible sur les arts de Tanzanie ne nous informe pas quant à cette figure en bois des plus inventives. Je suis pourtant convaincu que Peter Loebarth, son premier acquéreur, avait toutes les raisons de croire qu'elle était l'œuvre d'un sculpteur Kerewe de l'île d'Ukerewe, au sud-est du lac Nyanza Victoria.

Cette sculpture hyperstylisée d'une figure féminine élancée a été utilisée rituellement pendant de longues décennies, voire plusieurs siècles. Mes recherches en Tanzanie montrent que les rituels et les cérémonies n'avaient lieu qu'occasionnellement - certains à plusieurs années d'intervalle, d'autres une fois par an, ou lors des nouvelles lunes. La patine de la statue suggère qu'elle était tenue au cou et à la taille lorsqu'elle était utilisée. L'usure naturelle visible au cou et à la taille indique que l'objet a été utilisé des centaines, voire des milliers de fois.

by Marc Leo Felix

The scant literature available on the arts of Tanzania does not provide information about this most inventive wooden figure. Yet, I am convinced that Peter Loebarth, its field collector, had good reasons to believe that it was made by a Kerewe sculptor from the Ukerewe Island in the southeast of Lake Nyanza Victoria.

This hyper-stylized sculpture depicting an elongated female figure was ritually used for many decades, if not centuries. My field research in Tanzania suggests that rituals and ceremonies occurred only occasionally - some every few years, others once a year, or possibly at the new moon. The surface of the figure suggests that it was held at the neck and also at the waist during use. Judging by the natural wear visible at the neck and midriff, it is evident that the figure was used hundreds, if not thousands of times.



Mon expérience dans cette région suggère deux possibilités rituelles. Dans un village Nyamwezi au cours des années 1970, j'ai vu une représentation féminine fort graphique crûment sculptée sur un bâton d'environ 120 cm de long. Il appartenait à une femme médium qui l'employait à communiquer avec l'esprit d'une mère décédée (elle insistait sur « mère ») en martelant le sol et en chantant pour établir le contact.
Dans les années 1980, j'ai observé l'usage de longues effigies anthropomorphes en bois parmi les Sukuma, un peuple peu éloigné d'Ukerewe. Gerald Hartwig, spécialiste renommé de la culture Kerewe, mentionne que par le passé des groupes appelés amaleba dansaient avec de grandes figures en bois en forme d'hommes et de femmes.
Ceci suggèrerait que cette sculpture aurait servi soit à communiquer avec des esprits ancestraux, soit à être dansée lors de festivités importantes.

La composition sculpturale de cette gracile silhouette féminine est simplement remarquable. Ses formes allongées sont tellement artistiques : la tête ovale au visage concave incliné vers le bas, le long cou surmontant un corps filiforme penché vers sa droite, les bras collés au corps d'où les mains se séparent, les jambes souples aux genoux et pieds marqués, tout y est élégant et féminin. Esthétiquement, cette femme grande et mince pourrait être la compagne immobile de *l'Homme qui marche* de Giacometti.

My field experience in the same general area suggests two possible ritual patterns. In a Nyamwezi village during the 1970's, I saw a rather crude staff of about 4 feet in length that graphically depicted a woman. The figure belonged to a female spiritual medium who used it to communicate with a deceased mother (she insisted on "mother") as she tapped the ground with her staff and chanted to establish contact.
In the 1980's, I also witnessed the use of large human wooden figures among the Sukuma people who live not too far from Ukerewe. And Gerald Hartwig, a renowned specialist on Kerewe culture, mentions that, in the past, groups called amaleba danced with large male and female wooden figures.
This suggests that this elongated female figure served either as a staff used by ritualists to communicate with ancestor spirits, or to be danced with at important festivities.

From a sculptural point of view, this attenuated female figure is remarkably composed. Her elongated features are so artistic: the oval head with a concave face, its mesmerizing eyes and deep open mouth, the neck standing above the thin columnar body and arms, the slightly bent hands and legs, are all so elegant and feminine. Aesthetically, this tall, thin, motionless woman is so simply perfect that she could easily stand proud next to Giacometti's *Walking Man*.





9

f COUPE KUBA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Est inscrit sur une étiquette à l'encre noire le numéro d'inventaire « 1441 ».

Hauteur : 20 cm. (7⅞ in.)

PROVENANCE

Collection Denyse et Marc (1930-2012) Ginzberg, New York

Sotheby's, Paris, *Collection Marc et Denyse Ginzberg. Afrique. L'art des formes*, 10 septembre 2007, lot 131

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

New York, Museum for African Art, *African Forms*, 2 février - 19 août 2001

Davenport, Davenport Museum of Art, *African Forms*, 8 septembre - 11 novembre 2001

San Diego, Mingei International Museum, *African Forms*, 10 février - 15 septembre 2002

South Hadley, Mount Holyoke College Art Museum, *African Forms*, 30 janvier - 14 mars 2003

Ithaca, Cornell University, Herbert F. Johnson Museum of Art, *African Forms*, 9 septembre - 3 octobre 2004

BIBLIOGRAPHIE

Ginzberg, M., *African Forms / Afrique. L'art des formes*, Milan, 2000, p. 69

Cameron, E., « More than the Human Figure. The Marc and Denyse Ginzberg Collection of African Art », in *African Arts*, Los Angeles, été 2001, vol. XXXIV, n° 2, p. 54, n° 3c

€3,000-5,000
US$3,300-5,400

De nombreux palmiers sont cultivés en Afrique afin d'en extraire une boisson fermentée très appréciée, le vin de palme. Insignes de pouvoir, les coupes servaient aux libations des notables et des proches de la cour. Ces dernières étaient donc des objets utilitaires et d'une grande valeur symbolique.

Les incrustations de coquillages et les motifs géométriques traditionnels entrelacés sont autant de signes de prestige. Le raffinement de cette œuvre est ici renforcé par la délicatesse avec laquelle le col se distingue de la panse, et par la juxtaposition harmonieuse des incrustations imbriquées dans les motifs.

Pour un exemple analogue, voir celui présenté chez Ader-Picard-Tajan, Hôtel Drouot, Paris, 2 décembre 1981, lot 198.

Many palm trees are cultivated in Africa to extract a highly prized fermented beverage, palm wine. Insignias of power, the cups were used for libations by notables and members of the court. They were therefore utilitarian objects of great symbolic value.

The shell inlays and intertwined traditional geometric motifs are signs of prestige. The refinement of this piece is enhanced by the delicacy with which the neck is distinguished from the paunch and by the harmonious juxtaposition of the inlays interwoven into the motifs.

For a similar example, see the one presented by Ader-Picard-Tajan, Hôtel Drouot, Paris, 2 December 1981, lot 198.

10

f STATUE AKAN
GHANA

Hauteur : 29.5 cm. (11⅝ in.)

PROVENANCE
Collection Nancy et Herbert (1924-2001) Baker, Chicago, acquis *ca.* 1966
Collection privée, États-Unis, acquis auprès de ces derniers en 1978
Sotheby's, New York, 15 mai 2009, lot 163
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
Kansas City, Nelson Gallery - Atkins Museum, *Ethnic Art from the Collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa, Mediterranean, Oceania*, 17 décembre 1966 - 29 janvier 1967
New York, Museum of Primitive Art, *The Herbert Baker Collection*, 19 novembre 1969 - 8 février 1970
Ann Arbor, University of Michigan Museum of Art, *Sculpture of Africa. Selections from a Private Collection*, 2 novembre - 23 décembre 1984
Urbana-Champaign, University of Illinois, Krannert Art Museum, *Sculpture of Africa. Selections from a Private Collection*, 19 janvier - 3 mars 1985
Chicago, Harold Washington Library Center, Chicago Center for African Art, *Forms of Expression. African Masks and Sculpture*, 5 février - 17 avril 1993

BIBLIOGRAPHIE
Baker, H., *Ethnic Art from the Collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker. Africa, Mediterranean, Oceania*, Kansas City, 1966, p. 28, n° 83
Newton, D. et Baker, H., *The Herbert Baker Collection*, New York, 1969, p. 43, n° 102 (non ill.)
Maurer, E., *Sculpture of Africa. Selections from a Private Collection*, Ann Arbor, 1984, n° 8

€12,000-18,000
US$13,000-19,000

Absolument unique au sein du corpus Akan, cette sculpture n'en est que plus captivante. Du front bombé surplombant les yeux écartés et les pommettes saillantes, le visage se creuse en deux surfaces concaves encadrant l'arête nasale ; la bouche, petite, est finement entrouverte ; les bras légèrement fléchis reposent sur les hanches et encadrent la poitrine conique et le sexe, et les jambes galbées sont ancrées à la base. La coiffure est suggérée à l'arrière par deux rangées quadrillées prolongées par des motifs linéaires finement incisés le long de l'épine dorsale ; un atour féminin ceint la taille.

L'épaisse patine croûteuse, vestige des libations itératives, semble avoir pétrifié la figure en mouvement ; l'action semble figée dans le temps.

Cet objet remarquable est à rapprocher de l'exemplaire de l'ancienne collection Odette (1925-2012) et René Delenne (1901-1998) publié dans Burssens, H., *et alii, Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch prive-bezit*, Bruxelles, 1988, p. 155, n° 76.

Absolutely unique within the Akan corpus, this sculpture is all the more captivating. The eyes and cheekbones are widely set under a marked forehead; two concave surfaces frame the bridge of the nose; the small mouth is open; the arms, slightly bent, rest on the hips and frame the conical chest and the sex; the hairstyle is suggested at the back by two squared rows extended by finely incised linear motifs along the spine, and a female garment encircles the waist.

The thickly crusted patina, leftover from iterative libations, seems to have petrified the moving figure: the small mouth is slightly ajar, the arms are somewhat bent and flank the body, while the shapely legs are anchored at the base. The action seems frozen in time.

This remarkable sculpture is similar to the one from the former collection of Odette (1925-2012) and René Delenne (1901-1998) published in Burssens, H., *et alii, Utotombo. Kunst uit Zwart-Afrika in Belgisch prive-bezit*, Brussels, 1988, p. 155, no. 76.





11

f MASQUE FANG
GABON

Sont inscrites au revers du masque à l'encre blanche les initiales « EG ».

Hauteur : 31.5 cm. (12⅜ in.)

PROVENANCE

Collection Egon Guenther (1921-2015), Johannesbourg

Sotheby's, New York, *African Art from the Egon Guenther Family Collection*, 18 novembre 2000, lot 82

Collection Marie-Domitilla de Hemricourt de Grunne (1952-2014) et Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles, acquis lors de cette vente

Sotheby's, Paris, *Philippe Guimiot et Domitilla de Grunne. Collection d'art premier*, 17 juin 2009, lot 30

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€100,000-150,000

US$110,000-160,000

par Bernard Dulon

Le masque *Ngontang*, qui évoque l'esprit d'une jeune femme blanche, semble être une réponse coutumière à l'arrivée des Européens immédiatement perçus comme perturbateurs du monde Fang. La couleur blanche étant traditionnellement associée à l'univers des défunts et des esprits, la confusion fut sans doute à son comble et réclamait une forte riposte rituelle.

Ce masque *Ngontang* était bienveillant et intervenait lors des funérailles et autres grands évènements familiaux, mais aussi lors de cérémonies rendues en l'honneur des ancêtres. Son usage s'est généralisé dans tout le pays lors de la seconde moitié du XIXe siècle.

Plastiquement, il peut être composé d'un ou de plusieurs visages sculptés autour d'un cylindre de bois évidé. Lorsqu'il est constitué de plusieurs faces, seule l'une d'entre elles, la plus grande, possède des yeux percés afin de permettre la vision du danseur.

D'une extrême élégance, ce masque *Ngontang* montre un très grand visage incurvé suivant la configuration traditionnelle. La rigueur de sa composition et des tatouages coutumiers pyrogravés rappellent à s'y méprendre les dessins que le Pasteur Grébert exécuta chez les Fang dans le courant des années 1910.

Totalement aveugle, il constitue une singularité dans le corpus des *Ngontang* répertoriés à ce jour. Cependant il existe un masque du même artiste, en tout point similaire bien que légèrement plus grand de quelques centimètres que celui de la collection Danis[1]. Ses yeux sont ouverts et permettent le regard du danseur. Ces deux œuvres sont si semblables qu'il est difficile de les distinguer sur photos sans s'atteler à la tâche. Il devient donc envisageable de suggérer en ces lignes que ces deux masques ont certainement été conçus comme un binôme, fixés sur le même costume et portés par le même danseur.

[1] Ex-collection Olivier Le Corneur, ex-collection John Silberman, Sotheby's, New York, 17 mai 2007, lot 139.

by Bernard Dulon

The *Ngontang* mask, which evokes the spirit of a young white woman, seems to be a customary response to the arrival of Europeans, who were immediately perceived as disruptors of the Fang world. As the white colour was traditionally associated with the realm of the dead and spirits, the confusion was undoubtedly at its height and required a strong ritual response.

This benevolent *Ngontang* mask was used at funerals and other major family events, as well as during ceremonies in honour of the ancestors. It came into widespread use throughout the country in the second half of the 19th century.

Plastically, it may consist of one or more faces carved around a hollowed-out wooden cylinder. When it is made up of several faces, only one of them, the largest, has pierced eye sockets giving vision to the dancer.

Extremely elegant, this *Ngontang* mask displays a very large face curved in the traditional configuration. The rigour of its composition and the customary pyrographed tattoos are astonishingly reminiscent of the drawings made by Pastor Grébert among the Fang in the 1910s.

Totally blind, it is a singularity in the *Ngontang* corpus recorded to date. However, there is a mask by the same artist that is similar in every respect to this one, although a few centimetres taller than the one in the Danis collection[1]. Its eyes are open, allowing the dancer to see. These two works are so similar that it is difficult to distinguish them on photographs without paying great attention. It is therefore possible to suggest that these two masks were certainly conceived as a pair, attached to the same costume and worn by the same dancer.



12

f STATUE LUBA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 15.5 cm. (6⅛ in.)

PROVENANCE
Joseph (Jef) Van der Straete (1904-1984), Lasne

Collection Michael Kan, Détroit

Georges Rodrigues, New York

Collection Ruth et Ernst (1914-2002) Anspach, New York, acquis auprès de ce dernier en 1972

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, 15 novembre 2002, lot 103

Collection Myron Kunin (1928-2013), Minneapolis, acquis lors de cette vente

Transmis par descendance

Sotheby's, New York, *In Pursuit of Beauty. The Myron Kunin Collection of African Art*, 11 novembre 2014, lot 123

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
Berkeley, University of California, Robert H. Lowie Museum of Anthropology, *African Arts*, 6 avril - 22 octobre 1967

BIBLIOGRAPHIE
Bascom, W., *African Arts*, Berkeley, 1967, p. 68, n° 171

€7,000-10,000
US$7,600-11,000

Cette statue Luba tronquée, au port altier, s'élève fièrement d'une base carrée. Son torse cylindrique, aux scarifications traditionnelles délicatement sculptées, est contrebalancé par deux bras arc-boutés. Sa tête, s'apparentant à un casque très stylisé, arbore trois rangées de tresses finement sculptées et un creux sommital réservé à accueillir une charge magique ; les yeux sertis de perles blanches confèrent à l'effigie son magnétisme. Sa patine profonde et suintante atteste de manipulations itératives. Cette statue a captivé d'éminents collectionneurs : Ruth et Ernst Anspach, puis Myron Kunin, en furent ses propriétaires successifs.

Pour un exemple analogue, au traitement similaire réservé à la tête, voir celle de l'ancienne collection Jo Christiaens, Bonhams, New York, 13 novembre 2007, lot 2244, ou encore celle de la collection Nicole et John Dintenfass publiée dans Petridis, C., *Art and Power in the Central African Savanna*, Bruxelles, 2008, p. 51, n° 30.

This truncated Luba statue, with its haughty stance, rises proudly from a square base. Its cylindrical torso, featuring delicately sculpted traditional scarification marks, is balanced by two arched arms. Its head, resembling a highly stylised helmet, has three rows of finely sculpted braids and a hollowed top to hold a magical charge; the eyes set with white beads convey its magnetism to the effigy. Its deep, oozing patina attests to repeated handling. This statue attracted eminent collectors - Ruth and Ernst Anspach and Myron Kunin owned it in turn.

For analogous examples, with a similar treatment of the head, see the one from the former Jo Christiaens collection (Bonhams, New York, 13 November 2007, lot 2244), and the one from the Nicole and John Dintenfass collection published in Petridis, C., *Art and Power in the Central African Savanna*, Brussels, 2008, p. 51, no. 30.



13

f STATUE BOYO
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 61 cm. (24 in.)

PROVENANCE
Probablement collection Nicolas de Kun, New York

John J. Klejman (1906-1995), New York

Collection Frieda (1921-2008) et Milton (1914-2005) Rosenthal, Harrison, acquis auprès de ce dernier en 1973

Sotheby's, New York, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, 14 novembre 2008, lot 60

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

Estimation sur demande

Estimate on request





par Marguerite de Sabran

STATUE COMMÉMORATIVE *MISI*, BOYO, PRE- BEMBE, RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Dans la vente de l'emblématique Collection Frieda et Milton Rosenthal (New York, novembre 2008), Jean-Louis Danis acquit plusieurs œuvres « hors normes » - au premier rang desquelles cette effigie Boyo, exceptionnelle incarnation d'une puissance ancestrale.

Célébré pour la majesté de sa statuaire à l'esthétique cubiste, l'art des Boyo a suscité un débat sur sa genèse depuis les recherches qui lui furent consacrées à la fin des années 1970. Par le génie de son créateur et l'impact magistral de son image, ce portrait idéalisé d'un aïeul souverain ravive la thèse d'un art archétypal qui aurait nourri les hautes traditions sculpturales de la région.

En 1949, dans la revue *Ethnographie*, un premier article était consacré par Luc de Heusch (sous le pseudonyme de Luc Zangrie) aux institutions, à la religion et à l'art des « Babuye »[1]. Mais il fallut attendre la fin des années 1970 et les recherches individuellement menées par Nicolas de Kun[2] puis par Daniel Biebuyck[3], pour identifier et éclairer le remarquable corpus de la statuaire Boyo, jusqu'alors « trop souvent décrite sous les noms de Wabembe, Babembe, Baluba, voire Basikasingo »[4]. Ces deux publications constituent encore aujourd'hui les sources fondamentales de l'histoire de l'art Boyo.

« L'art Boyo est une des branches majeures de l'art africain. »[5]

Issus d'anciennes migrations de chasseurs et habitant un territoire qui s'étend des sources de la rivière Luama jusqu'au nord-ouest du lac Tanganyika, les Boyo forment le noyau d'un ensemble culturel et historique éminemment complexe, dont les communautés sont qualifiées de « Pré-Bembe » par Biebuyck.

La genèse de leur art sculptural a été différemment énoncée, par Kun comme nourrie des interpénétrations sociales et culturelles avec leurs voisins Hemba, Songye, Kusu, Bembe, Luba et Tabwa, et par Biebuyck comme archétypale de la grande tradition régionale des effigies commémoratives. Commentant plusieurs chefs-d'œuvre de l'art Boyo[6], Alisa LaGamma et François Neyt se sont concentrés sur l'analyse de son extraordinaire inventivité - dans l'une des régions déjà reconnues comme les plus créatives de la République démocratique du Congo.

by Marguerite de Sabran

COMMEMORATIVE *MISI* STATUE, BOYO, PRE-BEMBE, DEMOCRATIC REPUBLIC OF CONGO

At the New York sale of the emblematic Frieda and Milton Rosenthal Collection in November 2008, Jean-Louis Danis acquired a number of "extra-ordinary" works - foremost among them this Boyo effigy, an exceptional embodiment of ancestral power.

Through the genius of its creator and the masterly impact of its image, this idealised portrait of a founding ancestor revitalises the thesis of an archetypal art nourishing the region's high sculptural traditions. Celebrated for the majesty of its Cubist statuary, Boyo art had been the subject of debate over its genesis since research began in earnest in the late 1970s.

In 1949, Luc de Heusch published his article on the institutions, religion and art of the Babuye[1] in the journal *Ethnographie* under the pseudonym of Luc Zangrie. But it was not until the end of the 1970s that individual research by Nicolas de Kun[2] and then Daniel Biebuyck[3] identified and informed the remarkable statuary of the Boyo, until then "too often described under the names of Wabembe, Babembe, Baluba or even Basikasingo"[4]. These two publications are still the fundamental sources for the history of Boyo art.

"Boyo art is one of the major branches of African art."[5]

Originating from ancient migrations of hunters and inhabiting a territory that stretches from the source of the Luama River to the north-west of Lake Tanganyika, the Boyo, communities described by Biebuyck as "Pre-Bembe", form the core of a highly complex cultural and historical regional ensemble.

The genesis of Boyo sculptural art has been described in different ways. For Kun, it was nourished by the social and cultural interpenetrations with their Hemba, Songye, Kusu, Bembe, Luba and Tabwa neighbours. For Biebuyck, this art is archetypal of the great regional tradition of commemorative effigies. Commenting on several masterpieces of Boyo art[6], Alisa LaGamma and François Neyt focused on analysing its extraordinary inventiveness among regions already recognised as the most creative of the Democratic Republic of Congo.

Si dans son principe la statuaire Boyo s'apparente aux canons artistiques régionaux, les effigies commémoratives *misi* les plus distinctives s'imposent - comme celle-ci - par l'intensité de leur prodigieuse clarté plastique.
Sculptures tutélaires, les *misi* sont des portraits individuels et jusqu'à sept effigies de chefs successifs pouvaient être conservées dans un même sanctuaire lignager - la plus grande étant souvent considérée comme la représentation de l'aïeul fondateur[7].

Kun distingue deux styles principaux dans ce corpus. Celui qu'il baptisa de « sphérique » est incarné par les deux statues provenant d'un village situé près des sources de la Luama, respectivement conservées au Metropolitan Museum of Art (inv. n°1978.412.424) et dans la Menil Collection[8], caractérisées par la plénitude du visage arrondi. Le chef-d'œuvre de la collection Danis relève du style qu'il considère « cubiste ».

L'effigie archétypale de la collection Jean-Louis Danis

A la suite de Biebuyck, c'est aux groupes implantés dans le nord-est du pays Boyo, à l'extrémité septentrionale du lac Tanganyika, que François Neyt attribue les imposantes effigies cheffales dont le visage se structure en une juxtaposition de plans anguleux[9].

Ce style « cubiste », rendu célèbre par la photographie prise en 1956 par Henry Goldstein des cinq statues de l'autel du chef Kimano II (territoire de Kabambare, Maniema)[10], se nuance non seulement selon les villages mais aussi au cœur-même des ensembles de chaque sanctuaire lignager. Au fil des générations, ces statues ont évolué en sous-styles, « selon la capacité variable des différents artistes [s'inspirant des sculptures antérieures] mais aussi sous la pression des modes changeantes (coiffures par exemple) et de modèles (culturels) externes »[11].

Dans sa puissance manifeste, la statue de la collection Danis transcende les styles et résume le génie des sculpteurs Boyo.
Si elle s'impose dans l'impact du visage qu'accentue l'ample front bombé, elle exalte les qualités du modèle cubiste - arêtes médianes des yeux et du nez étiré divisant le visage en plans radicalement distincts, souplesse de la pose, proportions équilibrées, clarté des volumes.

While Boyo statuary resembles regional artistic styles, the most distinctive misi commemorative effigies - like this one - stand out by the intensity of their prodigious plastic clarity.
The *misi* tutelary sculptures are individual portraits. The shrine of a single lineage would preserve up to seven effigies of successive chiefs, the largest being often considered the representation of the founding ancestor[7].

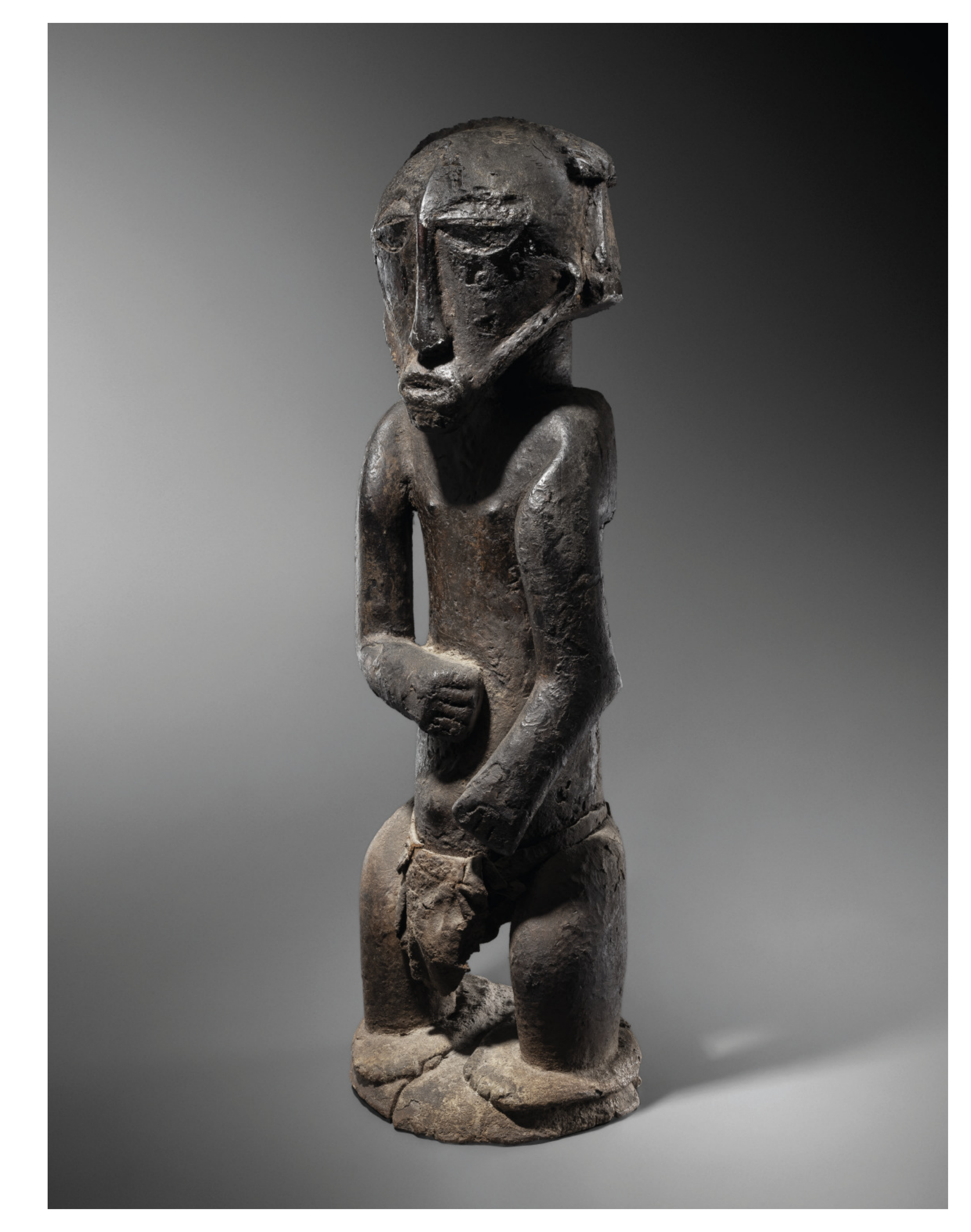
Kun distinguished two main styles in this corpus. His "spherical" style embodied by two statues from a village near the source of the Luama, respectively in the Metropolitan Museum of Art (inv. no. 1978.412.424) and the Menil Collection[8], is characterised by the fullness of the round face. The masterpiece in the Danis Collection represents his "cubist" style.

The archetypal effigy from the Danis Collection

Following Biebuyck, François Neyt attributes the imposing chieftain effigies whose faces are a juxtaposition of angular planes[9] to groups based in the north-east of the Boyo country, at the northern end of Lake Tanganyika.

This "cubist" style, represented in Henry Goldstein's 1956 photograph of the five statues on the altar of Chief Kimano II (Kabambare territory, Maniema)[10], varies not only from village to village, but also within the lineage figures of each sanctuary. Over the generations, these statues have evolved into sub-styles, "according to the varying skills of the different artists [inspired by earlier sculptures] but also under the pressure of changing fashions (hairstyles for example) and external (cultural) models"[11].

In its obvious power, the statue in the Danis collection transcends styles and sums up the genius of the Boyo sculptors. The striking impact of the face accentuated by the wide and rounded forehead exalts the qualities of the Cubist model - the median ridges of the eyes and the stretched nose dividing the face into radically distinct planes, the supple pose, the balanced proportions, and the clarity of the volumes.





La déconstruction structurale inhérente au style cubiste s'amplifie dans la singularité iconographique. Cette œuvre se distingue par les épaules projetées vers l'avant, libérant le mouvement des bras. L'asymétrie induite par le bras replié sur l'abdomen souligne le synthétisme conceptuel de l'ensemble. Cette posture se retrouve notamment sur la statue conservée au Musée royal de l'Afrique centrale (inv. n°14795), acquise par le coureur automobile André Pilette en 1913, de style proche mais à l'évidence de création postérieure.

Aux caractéristiques formelles s'ajoutent les stigmates du long usage rituel de l'effigie de la collection Danis. La profondeur de sa patine brun foncé et croûteuse, l'étoffe nouée autour des hanches et sa taille importante confirment son statut d'ancêtre fondateur, servant de modèle aux générations successives[12].

De par son iconographie et son ancienneté, elle constitue vraisemblablement un archétype Boyo, le chef-d'œuvre d'un sculpteur ayant inspiré parmi les maîtres les plus talentueux de la région. Elle s'apparente en effet aussi étroitement à la statue de la Menil Collection (inv. n° V 9065), pinacle de l'ensemble provenant de l'autel de Kimano II (même attitude retenue, même économie dans l'ornementation et patine similaire) qu'à l'effigie de l'ancienne collection Schindler attribuée au « Maître de Fizi » du pays Bembe au sud du territoire Boyo (même pose asymétrique, architecture en volumes, barbe prononcée). Cette parenté témoigne de l'influence des Boyo sur les arts régionaux. C'est des Boyo que les Bembe, et possiblement d'autres peuples voisins, ont adopté la tradition de la grande statuaire commémorative.

The structural deconstruction inherent in the Cubist style is amplified by the singularity of the iconography. The shoulders projecting forward free the movement of the arms of this outstanding work. The asymmetry created by the arm folded over the abdomen underlines the conceptual synthetism of the whole entity. This posture can also be found on the statue in the Musée Royal de l'Afrique Centrale (inv. no. 14795), acquired by the racing driver André Pilette in 1913, which is similar in style but clearly a later creation.

In addition to its formal characteristics, the effigy in the Danis collection bears the scars of long ritual use. The depth of its dark brown, crusty patina, the fabric tied around the hips and its large size confirm its status as a founding ancestor, serving as a model for successive generations[12].

By virtue of its iconography and antiquity, it is probably a Boyo archetype – the masterpiece of a sculptor who inspired some of the region's most talented artists. It is as closely related to the pinnacle statue of the group from the Kimano II altar in the Menil Collection (inv. no. V 9065), (same restrained attitude, same sparing ornamentation and similar patina), as it is to the effigy in the former Schindler collection attributed to the "Master of Fizi" from the Bembe country to the south of Boyo territory (same asymmetrical pose, voluminous architecture, pronounced beard). This kinship attests the influence of the Boyo on regional art. It was from the Boyo that the Bembe, and possibly other neighbouring people, adopted the tradition of the large commemorative statuary.

[1] Zangrie, L. (de Heusch, L.), « Les institutions, la religion et l'art des Babuye (Ba sumba, Ma nyema groups, Congo Belge) », in *L'ethnographie*, Paris, 1947-1950, vol. 45, pp. 54-80.
[2] Kun (de), N., « L'Art Boyo », in *Africa-Tervuren*, Tervuren, 1979, vol. XXV, n° 2.
[3] Biebuyck, D., *Statuary from the Pre-Bembe Hunters*, Tervuren, 1981.
[4] Kun (de), N., *ibid*., p. 33.
[5] Kun (de), N., *ibid*., p. 29.
[6] LaGamma, A., *Genesis. Ideas of Origin in African Sculpture*, Londres, 2002 ; Neyt, F., *Arts traditionnels et histoire au Zaïre / Traditional arts and history of Zaïre*, Bruxelles, 1981, p. 302 et, à propos de la statue de la collection Jean-Louis Danis : « Boyo Ancestral Statue », in Sotheby's, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, New York, 2008, pp. 106-107.
[7] LaGamma, A., *ibid.,* p. 75
[8] Goldwater, R., *The John and Dominique de Menil Collection*, New York, 1962, n° 43.
[9] Neyt, F., *ibid*., p. 108.
[10] Biebuyck, D., *ibid*., p. 36, n° 21.
[11] Biebuyck, D., *ibid*., p. 37.
[12] LaGamma, A., *ibid.,* p. 75.



14

f COLLIER BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 40.5 cm. (16 in.)

PROVENANCE
Merton Simpson (1928-2013), New York

Collection Shelly (1927-2013) et Norman (1922-2013) Dinhofer, New York, acquis auprès de ce dernier dans les années 1980

Sotheby's, New York, 16 mai 2014, lot 364

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Claessens, B. et Danis, J.-L., *Baule Monkeys / Singes baule*, Bruxelles, 2016, pp. 26 et 189, n° 15

€8,000-12,000
US$8,700-13,000

Symbole universel de prospérité, du beau, du pouvoir ou du sacré, l'or est investi, en pays Baulé, de nombreuses fonctions comme le comput d'un règne, et sa puissance était employée par la médecine, la justice et même les ordalies.

Ce collier témoigne du savoir-faire des orfèvres Baulé. Il se distingue par l'extrême délicatesse des motifs sophistiqués et des décors filigranés à la cire perdue. Il est composé de somptueuses perles en or qui alternent harmonieusement entre formes circulaires, rectangulaires et tubulaires. Chaque type de perle est lié à un concept précis tel que « soleil couchant » pour les circulaires, ou « grains de blé » pour les tubulaires.

Pour un exemplaire analogue, voir celui de l'ancienne collection Denyse et Marc Ginzberg, publié par ce dernier dans *African Forms. The Traditional Design and Function of Objects*, Milan, 2000, p. 225.

Universal symbol of wealth, beauty, power or divinity, in Baulé country, gold embodies numerous functions, such as the computus of a reign, and its strength was used for medicine, justice and even trials by ordeal.

This necklace is a testimony of the know-how displayed by Baulé goldsmiths. It stands out by the extreme delicacy of its intricate patterns and filigree decorations in lost wax. It is composed of sumptuous gold beads that alternate harmoniously between circular, rectangular and tubular shapes. Each type of bead is linked to a precise concept such as a "setting sun" - for the circular beads - or "grains of wheat" - for the tubular beads.

For a similar example, see the one in the former Denise and Marc Ginzberg collection, published by Ginzberg in *African Forms. The Traditional Design and Function of Objects*, Milan, 2000, p. 225.

15

f STATUE SONGYÉ
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Est inscrit sous la statue à l'encre jaune le numéro d'inventaire « 108 ».

Hauteur : 16 cm. (6¼ in.)

PROVENANCE

Pierre Dartevelle (1940-2022), Bruxelles, acquis *ca.* 1975

Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles

Collection Comte Baudouin de Grunne (1917-2011), Wezembeek-Oppem (inv. n° 35)

Sotheby's, New York, *The Baudouin de Grunne Collection of African Art*, 19 mai 2000, lot 74

Collection Marie-Domitilla de Hemricourt de Grunne (1952-2014) et Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles, acquis lors de cette vente

Sotheby's, Paris, *Philippe Guimiot et Domitilla de Grunne. Collection d'art premier*, 17 juin 2009, lot 36

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Neyt, F., *Songye. The Formidable Statuary of Central Africa / La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, p. 111, n° 75

Dartevelle, V. et Plisnier, V., *Pierre Dartevelle et les arts premiers. Mémoire et continuité*, Milan, 2021, vol. II, p. 454, n° 583

€30,000-50,000

US$33,000-54,000

par François Neyt

Au sud-ouest du pays Songye, habitent les Kalundwe et les Kaniok. Les sculptures s'y présentent en posture accroupie. Cette attitude, plus courante chez les Chokwe, est relayée par des groupes iconophiles du Kasaï, tels les Luluwa[1].

L'effigie est en posture accroupie, les coudes sur les genoux. Les mains aux doigts étirés sont posées sur la barbe fleurie décorée de losanges. Le visage piriforme est dans une attitude méditative. La coiffure est, d'après Rik Ceyssens, de type *mafwifw* : « la chevelure est partagée en trois ou quatre tortillons relevés en boule ou en chignons dont l'extrémité est ramenée à l'intérieur de la masse des cheveux »[2]. Cette coiffure nécessite de longs cheveux. Ceux-ci, décorés, relient les sphères latérales de mèches horizontales et de traits verticaux.

Cette mode est pratiquée chez les Kaniok de Tenda et se reconnaît chez les Luba-Kalonji sur la rive droite de la Lukula. Cette belle et fine statuette provient de la région Kalundwe.

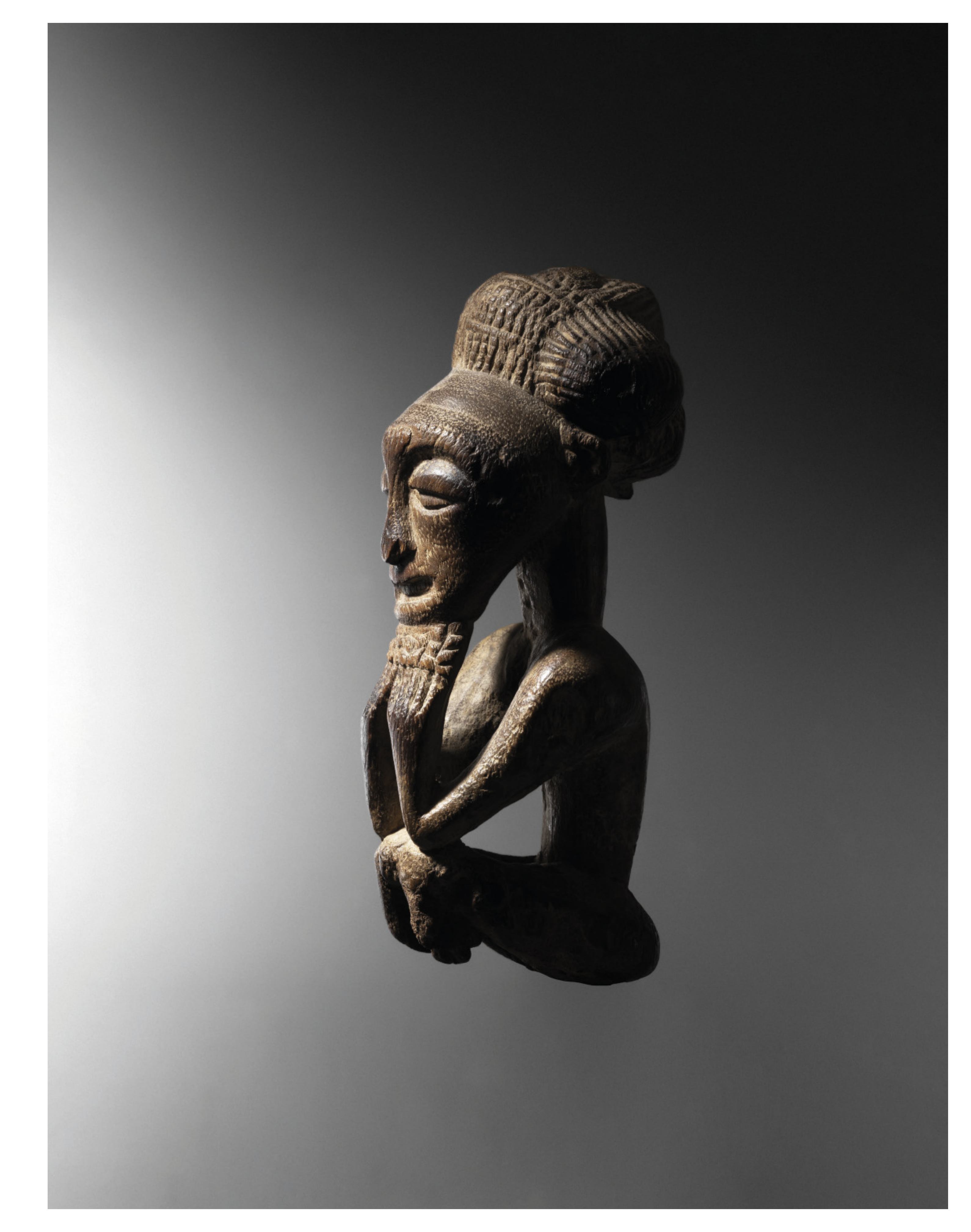
[1] Neyt, F., *Songye. The Formidable Statuary of Central Africa / La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, p. 318.
[2] Ceyssens, R., *Le roi kanyok au milieu de quatre coins*, Fribourg, 2003, pp. 63-64. Le sculpteur local du début du siècle se contente généralement de deux chignons sphériques / *The local sculptor at the turn of the century generally contented himself with two spherical buns* (p. 337, note n° 129).

by François Neyt

The Kalundwe and Kaniok people live in the south-west of Songye country. Their sculptures often appear in a crouching posture. More common among the Chokwe, this attitude has been adopted by iconophile groups in Kasai, such as the Luluwa[1].

The effigy is in a crouching posture, its elbows resting on its knees. Fingers stretched, the hands are placed on the flowery beard decorated with lozenges. The pear-shaped face is in a meditative pose. The hairstyle, is described by Rik Ceyssens, as of the type *mafwifw*: "the hair is divided into three or four twists raised into a ball or bun, the ends of which are brought back inside the mass of hair"[2]. This hairstyle requires long hair. The decorated hair connects the side spheres with horizontal strands and vertical lines.

This style is practised by the Kaniok of Tenda and is also recognised by the Luba-Kalonji on the right bank of the Lukula. This beautifully treated statuette comes from the Kalundwe region.





16

■ *f* STATUE BONGO
SOUDAN

Hauteur : 132 cm. (52 in.)

PROVENANCE

Christian Duponcheel (1941-2004), Pietrebais, acquis *ca.* 1971

Collection Comte Baudouin de Grunne (1917-2011), Wezembeek-Oppem

Sotheby's, New York, *The Baudouin de Grunne Collection of African Art*, 19 mai 2000, lot 100

Collection Marie-Domitilla de Hemricourt de Grunne (1952-2014) et Philippe Guimiot (1927-2021), Bruxelles, acquis lors de cette vente

Sotheby's, Paris, *Philippe Guimiot et Domitilla de Grunne. Collection d'art premier*, 17 juin 2009, lot 57

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

Anvers, Marcel Peeters Centrum, *Cent chefs-d'œuvre du musée ethnographique d'Anvers et de collections particulières. Sculptures africaines, nouveau regard sur un héritage*, 16 novembre - 2 décembre 1975

Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, *Oerkunsten van Zwart Afrika / Arts premiers d'Afrique Noire*, 5 mars - 17 avril 1977

Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996

Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Africa. The Art of a Continent*, 1er mars - 1er mai 1996

New York, Solomon R. Guggenheim Museum, *Africa. The Art of a Continent*, 7 juin - 29 septembre 1996

Bruxelles, Espace Culturel BBL, *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, 22 mars - 24 juin 2001

BIBLIOGRAPHIE

Marijnissen, R., *Cent chefs-d'œuvre du musée ethnographique d'Anvers et de collections particulières. Sculptures africaines, nouveau regard sur un héritage*, Anvers, 1975, p. 71, n° 109

Guimiot, P. et Van de Velde, L., *Oerkunsten van zwart Afrika / Arts premiers d'Afrique Noire*, Bruxelles, 1977, p. 162, n° 119

Guimiot, P., *Art et Objets Tribaux II. Regard sur une collection*, Bruxelles, 1995, p. 101, n° 47

Phillips, T., *et alii*, *Africa. The Art of a Continent*, Munich, 1995, p. 137, n° 2.18b

Grunne (de), B., *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 244, n° 87

€120,000-180,000

US$130,000-190,000

par Bernard Dulon

L'érection de monuments funéraires complexes mettant en scène des représentations humaines de grande taille est rarissime en Afrique sub-saharienne et géographiquement conscrite à quelques régions de l'est du continent (Giriama, groupes Konso et Bongo). Ainsi le rêveur verra sur un planisphère se dessiner l'esquisse d'un flux culturel trouvant ses origines dans la lointaine Indonésie (Bornéo, Timor, etc.), cheminant par la péninsule vietnamienne (Djaraï), puis relâchant à Madagascar (Vézo, Sakalava, etc.) pour venir essaimer en Afrique orientale. Quoiqu'il en soit, il n'y a rien de comparable plus à l'ouest…

Chez les Bongo, les grandes statues anthropomorphes étaient érigées devant les tombes des grands hommes, les plus illustres des chasseurs. Elles étaient accompagnées de trophées ou de leurs substituts sculptés dans la même essence de bois. Certaines femmes pouvaient également recevoir le même honneur pour d'autres ministères le plus souvent liés à la magie et à la divination. Ces figures avaient pour but de témoigner une dernière fois des mérites du défunt, de lui assurer en cela une place prépondérante dans le monde de l'au-delà, le village du dieu créateur Loma.

La région, très tôt décrite par les voyageurs, fut le théâtre de guerres et de massacres incessants depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle. Ainsi les populations Bongo furent-elles presque totalement décimées par les désirs expansionnistes des royaumes Azande et surtout par les razzias ininterrompues des marchands d'esclaves arabes. Très peu d'œuvres Bongo purent rejoindre les musées occidentaux. En 1972, Christian Duponcheel, marchand à l'érudition légendaire n'ayant d'égal que sa proverbiale distraction, put acquérir, avec l'accord des autorités locales, quelques œuvres importantes et faire ainsi sortir de l'oubli l'art - et donc peut-être l'âme ! - de tout un peuple. Bernard de Grunne en a identifié onze, dont cinq ornent les cimaises de musées internationaux. Duponcheel accepta de céder la plus belle d'entre toutes au Comte Baudouin de Grunne, un des plus grands acteurs du maché des arts de l'Afrique de cette époque. Sans doute eut-il le droit au premier choix… Elle fut plus tard acquise par Jean-Louis Danis lors de la vente de la collection Domitilla de Grunne et Philippe Guimiot en 2009.

Juché sur le court segment d'une « colonne sans fin », ce chasseur, jadis armé et brandissant une lance, interroge l'histoire de l'art du continent africain. Son port est rare et peut-être unique. Ne nous y trompons pas, nous sommes en présence du chef-d'œuvre d'un artiste au faîte de son art, Kwanja Gete, dit le « Maître de Tonj », mêlant dans la sculpture force et tendresse, toutes deux nécessaires, sans doute, à une vie briguée dans l'autre monde.

by Bernard Dulon

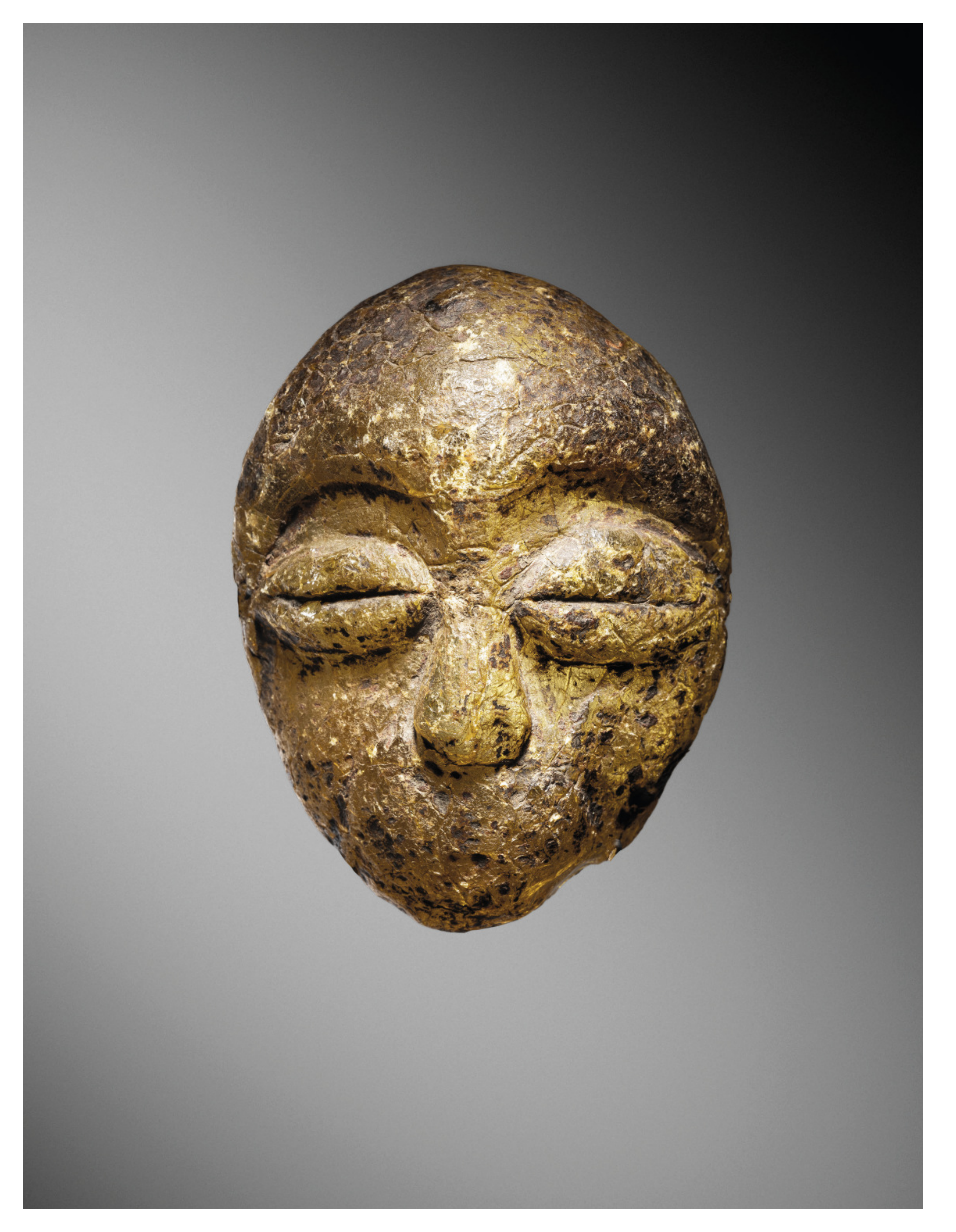
The erection of complex funerary monuments featuring large-scale human representations is extremely rare in sub-Saharan Africa, and geographically confined to a few regions of the east of the continent (Giriama, Konso and Bongo groups). Thus, the dreamer will see on a planisphere the outline of a cultural flow finding its origins in distant Indonesia (Borneo, Timor, etc.), making its way through the Vietnamese peninsula (Djaraï) to reach Madagascar (Vézo, Sakalava, etc.), and arriving finally in East Africa. Be as it may, nothing comparable exists further West...

Among the Bongo, large anthropomorphic statues were erected in front of the tombs of great men, the most illustrious of hunters. They were accompanied by trophies or substitutes carved from the same wood. Certain women could receive the same honour for other ministries most often related to magic and divination. The purpose of these figures was to remember the merits of the deceased, thereby ensuring that he or she would have a prominent place in the world beyond, in the village of the creator god Loma.

Described very early on by travelers, the region has been the scene of constant warfare and massacres since the second half of the 19[th] century. The Bongo populations became almost entirely decimated by the expansionism of the Azande kingdoms, and above all by the relentless raids of Arab slave traders. Very few Bongo works made their way to Western museums.
In 1972, Christian Duponcheel, a dealer whose legendary erudition was matched only by his proverbial absent-mindedness, was allowed by the local authorities to acquire a number of important works, and hence saved from oblivion the art - and perhaps the soul! - of an entire population. Bernard de Grunne has identified eleven of these works, of which five can be seen in international museums. Duponcheel agreed to sell the finest to Count Baudouin de Grunne, a major presence in the African art market of the time. It was later acquired by Jean-Louis Danis at the sale of the Domitilla de Grunne and Philippe Guimiot collection in 2009.

Perched on the short section of an "endless column", this hunter, once armed and brandishing a spear, questions the history of art on the African continent. His bearing is rare and perhaps unique. Make no mistake, we are in the presence of a masterpiece by an artist at the height of his powers, Kwanja Gete, known as "the master of Tonj", whose sculpture combines strength and tenderness, both of which undoubtedly necessary for a life in the next world.





17

TÊTE LÉGA EN COPAL
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 9 cm. (3½ in.)

PROVENANCE

Collection Raymond Hombert, Bruxelles, acquis en 1927

Collection Martha Delhaye aka Tom Hombert, Bruxelles, transmis par héritage

Collection Alexis Bonew (1940-2013), Bruxelles, acquis *ca.* 1971

Transmis par descendance

Sotheby's, Paris, *Affinités électives. Alexis Bonew et les arts du Congo*, 10 décembre 2014, lot 9

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Bonew, A., « Patines », in *Connaissance des Arts - Supplément Benelux*, Bruxelles, mars 1974, n° 5, pp. 3 et 13

Ormeling, R., *et alii*, « Vooruitblik. Uit de Congo », in *Tableau. Fine Arts Magazine*, Amsterdam, novembre 2014, p. 67

€25,000-35,000

US$27,000-37,000

« Captive d'un cerne vermeil, une opalescence striée d'éclats au moindre frisson révèle ce météorite lunaire »[1].

En 1970, le prodigieux ensemble d'art Lega constitué par Raymond et Tom Hombert entrait dans la collection d'Alexis Bonew. Deux œuvres en étaient les joyaux : un masque noir *muminia* et cette petite tête en résine de copal.

Les objets nés de la rencontre « lunaire » entre le copal et la lumière que cette résine translucide réfracte et diffuse constituaient chez les Lega la prérogative de seuls quelques grands initiés du *Bwami*. Dans cette institution strictement hiérarchisée, les sculptures propres à chaque grade étaient propriétés individuelle ou collective. Ces objets d'initiation, usuellement en bois, en os, ou en ivoire, servaient à transmettre les valeurs du *Bwami* dans un contexte dramaturgique.

La plus saisissante de ces cérémonies était celle associée au rituel du *kasisi* : « il se déroulait dans la nuit noire, ne faisait intervenir ni mot, ni chant, ni musique […]. L'atmosphère délibérément lugubre était soudainement rompue par la lumière des torches de résine, révélant aux initiés des objets insolites, comme des cristaux rocheux ou des statuettes rudimentaires en résine […] traditionnellement gardés dans un panier par un haut initié »[2].

Selon Daniel Biebuyck[3], cette tête en résine de copal « d'une insigne rareté » était liée au *kasisi*. A l'inverse des objets rudimentaires destinés aux initiés mais telle la masquette dont elle emprunte à la fois le concept et l'esthétique, elle constituait « un symbole statutaire » qui n'était dévoilé « dans le plus grand secret qu'à d'autres très rares gardiens ancestraux du *kasisi* »[4].

Cette « goutte de lumière »[5], rareté de l'art Lega, conserve tout son pouvoir de fascination.

"Captive in a gilded silver circle, an opalescence streaking with sparkles at the slightest shiver reveals this lunar meteorite"[1].

In 1970, the prodigious ensemble of Lega art works put together by Raymond and Tom Hombert entered Alexis Bonew's collection. Two works stood out as outstanding gems: a black *muminia* mask and this small head made of copal resin.

Among the Lega people, objects born by the encounter of copal and light, which this translucent resin refracts and diffuses, were the prerogative of a few important *Bwami* initiates. Inside this strictly hierarchical institution, the sculptures specific to each rank were owned individually or collectively. The purpose of these initiation objects usually made of wood, bone or ivory was to transmit the *Bwami* values and rites in a dramatic context.

The most striking of these ceremonies was the one associated with the *kasisi* ritual: "It took place in the dark of night, with no words, songs or music [...]. The deliberately gloomy atmosphere was suddenly broken by the light of resin torches, revealing to the initiates unusual objects, such as rock crystals or rudimentary resin statuettes [...], traditionally kept in a basket by a high-ranking initiate"[2].

According to Daniel Biebuyck[3], this copal resin head "of great rarity" was linked to the *kasisi*. Unlike the rudimentary objects intended for initiates but like the small masquette whose aesthetic and concept it conveys, this fascinating "drop of light"[5] constituted "a status symbol" unveiled "in the greatest secrecy to very few ancestral guardians of the *kasisi*"[4].

[1] Bonew, A., « Patines », in *Connaissance des arts - Supplément Benelux*, mars 1974, n° 5, p. 12.
[2] Biebuyck, D., *Lega Culture*, Berkeley, 1973, pp. 177 et 181.
[3] *Affinités électives. Alexis Bonew et les arts du Congo*, Paris, 2014, p. 28.
[4] Biebuyck, D., *ibid.*, 2014.
[5] Bonew, A., *ibid.*, 1974.

18

AMULETTE LUMBU
GABON

Hauteur : 11 cm. (4⅜ in.)

PROVENANCE

Collection Bernard (1900-1971) et Bertrand (1924-1994) Bottet, Nice (inv. n° AE 91)

Transmis par descendance

Christie's, Paris, *Art océanien, africain et d'Amérique du nord. Collection Bottet et à divers amateurs*, 14 juin 2011, lot 29

Christie's, Paris, 11 décembre 2012, lot 52

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Amrouche, P. et Terrin, M.-L., *Collection Bernard et Bertrand Bottet*, Lomé, 2013, pp. 168-169 et 262, n° 116 et 29

Grand-Dufay, C., « La statuaire lumbu, un art tout en finesse révélé au début du XXe siècle », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, automne 2015, n° 77, pp. 6 et 123, n° 27

Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, pp. 186-187, n° 126 (a,b)

€18,000-25,000
US$20,000-27,000

Cette délicate amulette représente un chef méditant, *fumu*, aux yeux clos, introspectifs. Il est agenouillé, implorant, les doigts croisés sous ses jambes. Il porte cinq bracelets au bras gauche et un bonnet plié sur la tête. Une chaîne barre sa poitrine. De facture élégante, les amulettes Lumbu, ou *miswinga*, sont les joyaux de cette statuaire régionale. Leur iconographie fait écho à celle des Kongo, figurant également des personnages assis, agenouillés ou en tailleur. Si chaque amulette porte des détails et des ornements qui lui sont propres, la coiffure dite *ighodu*, une coque centrale et de longs cheveux à l'arrière de la tête, est archétypale. Cette coiffure était autrefois une marque distinctive de la royauté Kongo. L'œuvre est sublimée par la patine d'usage brun-rouge profond.

This delicate amulet represents a meditating chief, *fumu*, whose eyes remain closed, introspective. He kneels, pleading for mercy, his fingers locked beneath his legs. He wears five bracelets on his left arm and a folded cap on his head. A chain crosses his chest. Elegantly executed, Lumbu amulets, or *miswinga*, are the gems of this regional statuary. Their iconography displaying seated, kneeling or sitting figures echoes that of the Kongo's. While each amulet bears unique details and ornaments, the headdress known as *ighodu*, a central hull and long hair at the back of the head, is archetypal. This hairstyle was once a distinctive mark of Kongo royalty. The deep reddish-brown patina beautifully lights up the piece.



19

■ *f* STATUE *JANUS* SONGYÉ
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 60 cm. (23⅝ in.)

PROVENANCE
Edgar Beer (1909-1984), Bruxelles

Mathias L.J. Lemaire (1892-1979), Amsterdam, acquis auprès de ce dernier *ca.* 1965 (inv. n° 25892)

Collection Ruth et Ernst (1914-2002) Anspach, New York

Mon Steyaert, Bruxelles

Jacques Yankel (1920-2004), Paris

Loudmer-Poulain-Boisgirard-de Heeckeren, Hôtel Drouot, Paris, *Arts primitifs. Collection Yankel*, 18 octobre 1978, lot 65 (pl. IV)

Collection Françoise et Jean (1936-2021) Corlay, Paris

Sotheby's, Paris, *Collection Françoise et Jean Corlay. Arts d'Afrique*, 18 juin 2013, lot 14 (plat recto)

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Neyt, F., *Songye. The Formidable Statuary of Central Africa / La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, p. 49, n° 8

€400,000-600,000
US$440,000-650,000





par François Neyt

Cette statue janiforme est composée d'un côté d'une figure androgyne et de l'autre d'un visage féminin relié au corps de l'ancêtre. Le sculpteur Songye Ilande trouve un point d'équilibre entre l'ancêtre bienveillant et la force du cosmos. Les Ilande peuplent la zone méridionale des Songye de l'ouest près des Budja résidant sous la capitale de Kabinda jusqu'aux rives de la Lomami et de la Lubengule. Marqués d'une empreinte Luba, les Songye ont leur identité propre que nous décrivons ci-dessous.

La prestance de cette figure janiforme se traduit dans l'eurythmie et l'équilibre des formes, la rigueur des traits sculptés et l'imposante expression de la tête marquée d'un large sourire. Celle-ci est composée d'une figure hermaphrodite surmontée d'une tête *Janus*. Taillée dans un bois mi-lourd, haute de 58 cm, la double figure est rougeâtre, revêtue d'une onction à reflet noir.

De face, la sculpture présente un visage aux surfaces pleines. De grands yeux globuleux et ouverts s'inscrivent dans des orbites profondes que prolonge le plan nasal épaté aux ailes larges. La bouche est largement ouverte en arc de cercle. Les oreilles ont le pavillon en arrondi et le tragus en triangle. Sur le haut du front est positionné un arc de clous en laiton. La coiffe en forme de calotte est surhaussée. A l'endroit de la fontanelle, des clous et des plaques en métal fixent une charge magique. Le cou cylindrique longiforme est décoré de deux rangées de perles en pâte de verre bleu azur et blanches. Le plan des épaules épannelé sur un plan horizontal se prolonge par des membres égaux, les bras repliés vers l'avant - le long du corps -, les mains taillées en biseau, posées sur les hanches, se tendent, ouvertes, vers l'avant. Le double corps légèrement bombé met en relief des seins légèrement en pointe et le nombril circulaire en métal. La bourse du sexe est composée d'une coque sombre entourée de cauris et de coquillages suspendus à une corde. Les jambes aux cuisses courtes reposent sur un socle circulaire et bombé.

by François Neyt

This Janiform statue is composed of an androgynous figure and a female face linked to the body of the ancestor in which the Songye Ilande sculptor finds the equilibrium between the benevolent ancestor and the force of the cosmos. The Ilande people live in the southern zone of the Western Songye, near the Budja who live below the capital of Kabinda, right up to the banks of the Lomami and Lubengule rivers. Marked with Luba influence, the Songye have their own identity, which we describe below.

The poise of this Janiform figure is reflected in the eurhythmics and the balance of its forms, the rigour of the sculpted features, and the imposing expression of the head marked by a broad smile. It is composed of a hermaphrodite body surmounted by a *Janus* head. Carved in medium-heavy wood, 58 cm high, the double figure is reddish in colour and anointed with a black sheen.

On the front, the sculpture shows a face with filled out surfaces. Its open eyes, large and globular, are set in deep sockets, which are extended by the wide-winged, blunt nasal plane. The mouth is wide open in a circular arc. The ears have a rounded pinna and a triangular tragus. Brass studs decorate the top of the forehead. The skullcap is raised. Metal nails and plates attach a magic charge to the fontanel. The long cylindrical neck is decorated with two rows of azure blue and white glass beads. The horizontal plane of the shoulders is extended by equal limbs, the arms bent forward, the bevelled hands extending from the hips. The slightly domed double body highlights the pointed breasts and the circular metal navel. The sex pouch consists of a dark shell surrounded by cowries and shells suspended from a rope. The legs, with their short thighs, rest on a circular, curved base.

De dos, le visage souriant aux formes pleines et arrondies, quatre clous en croix sur le front, prend place au-dessus de la nuque de la figure hermaphrodite. Le cou et le corps sont celui de la première figure : le dos est cambré en méplat, les omoplates forment une courbe horizontale rejoignant le haut des bras. L'arrière du fessier et des membres inférieurs dessinent un arc de cercle jusqu'aux pieds quasi effacés sur le socle.

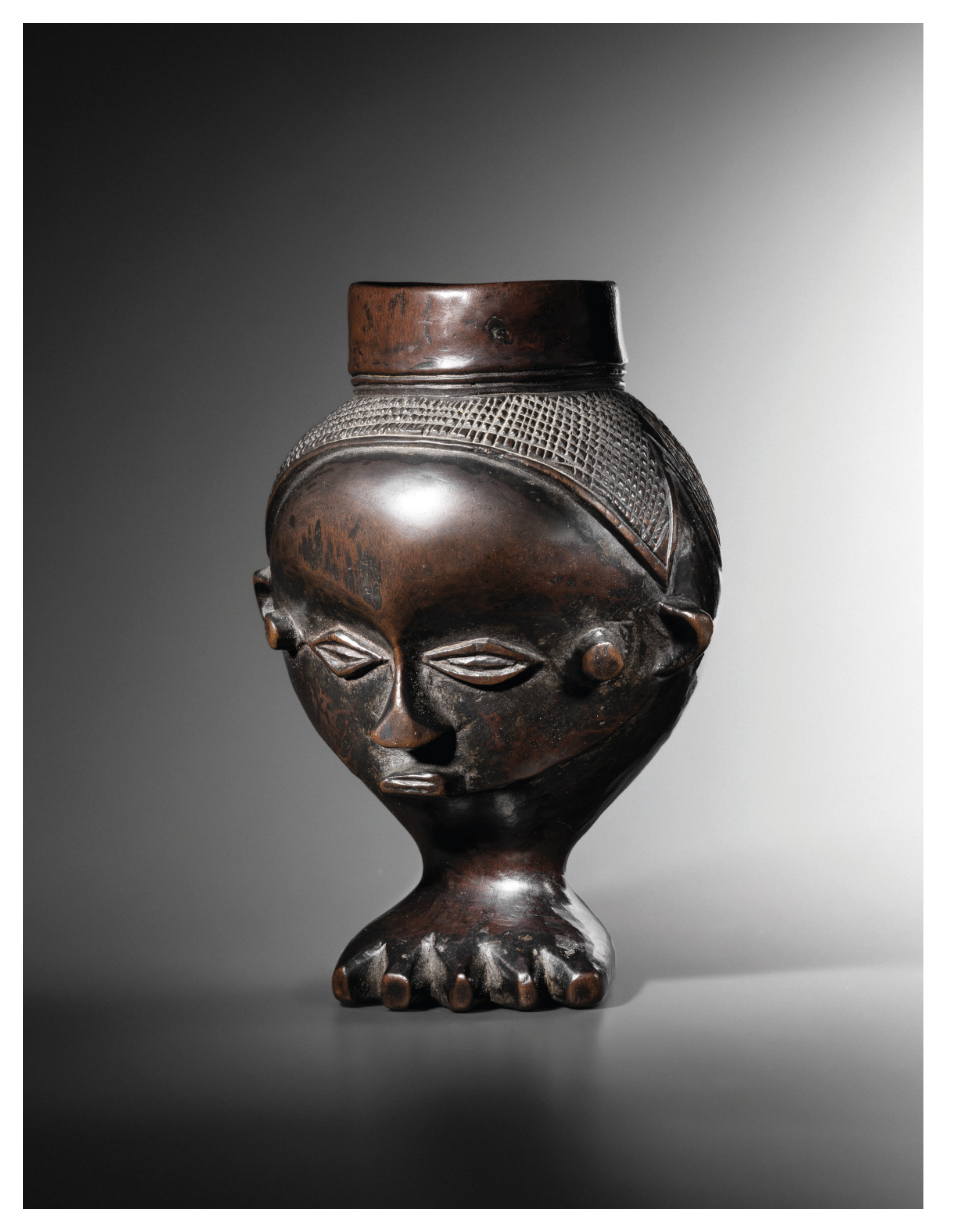
Dans l'atelier Ilande, plusieurs sculptures sont androgynes. Elles ne portent pas la barbe, ont des seins pointus de jeune femme et un sexe masculin. Ce très bel exemplaire fut ramené en 1920 par le Gouverneur général Heenen. L'effigie acquise par feu Willy Mestach est exemplative[1] de la maîtrise de son artiste ; elle exprime une forte présence habitée d'une grande intériorité. Dans la même ligne s'inscrit la figure acquise par Hans Himmelheber[2] ; par son caractère doublement sexualisé, elle renforce les rites de fécondité lors des néoménies. Cet atelier-ci se situe chez les Bena-Kibeshi qui font partie des Ilande. Ces effigies, tout comme les statues androgynes, présidaient aux rites de fécondité.

From the back, the full, rounded forms of the smiling face, marked with a studded cross on the forehead, takes its place at the nape of the neck of the hermaphroditic figure. The back of the buttocks and the lower limbs form a circular arc down to the feet, which are almost invisible on the base.

In the Ilande studio, several sculptures are androgynous. They don't have beards, but have pointed young female breasts and male genitalia. This beautiful one was brought back in 1920 by Governor General Heenen. The effigy acquired by the late Willy Mestach is exemplary[1] of its artist's mastery in expressing a strong presence imbued with great interiority. The figure acquired by Hans Himmelheber[2] is in a similar vein, with its doubly sexualised character that reinforces the fertility rites practiced during the neomenias; this workshop is located among the Bena-Kibeshi, who are part of the Ilande. These effigies, as well as the androgynous statues, presided over fertility rites.

[1] Neyt, F., *Songye. The Formidable Statuary of Central Africa / La redoutable statuaire songye d'Afrique centrale*, Anvers, 2004, pp. 38-39.
[2] *Ibid.*, pp. 40 et 306-307.





20

f COUPE PENDÉ
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 18 cm. (7⅛ in.)

PROVENANCE
Collection Anne et Jean-Pierre (1939-2015) Jernander, Bruxelles
de Quay-Lombrail, Hôtel Drouot, Paris, *Collection A. et J.-P. Jernander*, 26 juin 1996, lot 19
Sotheby's, Paris, 23 juin 2006, lot 150
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
Bruxelles, BOZAR - Palais des Beaux-Arts, *GEO-graphics. A Map of Art Practices in Africa, Past and Present*, 9 juin - 26 septembre 2010

BIBLIOGRAPHIE
Cornet, J.-A. et Turconi, A., *Zaïre. Peuples, art, culture / Zaire. Volken, Kunst, Cultuur*, Anvers, 1989, p. 250

€4,000-6,000
US$4,400-6,500

Monstration de virtuosité, cette coupe anthropomorphe était réservée aux notables et à la classe dirigeante pour la consommation de vin de palme lors de festivités ou de rassemblements sociaux.

L'artiste, par le traitement de la panse anthropomorphe et de la base podale, a transcendé cet objet utilitaire en œuvre d'art. Le modelé des traits caractéristiques de la sculpture Pendé est ici rendu avec une très grande délicatesse : une coiffe quadrillée, le front lisse et bombé, le visage ovoïde à la bouche pincée, les orbites rhombiques encadrant des yeux mi-clos, et les chéloïdes temporales. La patine brune atteste son usage répété.

Cette coupe s'impose comme un très bel exemple de la tradition sculpturale Pendé. Elle est à rapprocher de l'exemplaire conservé au High Museum of Art d'Atlanta (inv. n° 2004.230).

A demonstration of virtuosity, the use of this anthropomorphic cup was reserved for notables and the ruling class to consume palm wine during festivities or social gatherings.

Through the treatment of the anthropomorphic paunch standing on one foot, the artist has transcended this utilitarian object into a work of art. Characteristic of Pende sculpture, its features are modelled with great delicacy: a gridded headdress, a smooth and rounded forehead, an ovoïd face with a pinched mouth, rhombic orbits framing half-closed eyes, and temporal keloids. The brown patina attests to its repeated use.

This bowl stands out as a very fine example of the Pende sculptural tradition. It is similar to the example in the High Museum of Art in Atlanta (inv. no. 2004.230).

21

■ *f* STATUE HEMBA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Sont inscrits à l'arrière à l'encre jaune les numéros « 52 » et « W-0040 ».

Hauteur : 55 cm. (21⅝ in.)

PROVENANCE

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Bruxelles

Collection Comte Baudouin de Grunne (1917-2011), Wezembeek-Oppem, acquis auprès de ce dernier en 1972 (inv. n° 52)

Sotheby's, New York, *The Baudouin de Grunne Collection of African Art*, 19 mai 2000, lot 40

Collection Robert T. Wall, Telluride

Sotheby's, Paris, 4 décembre 2008, lot 150

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

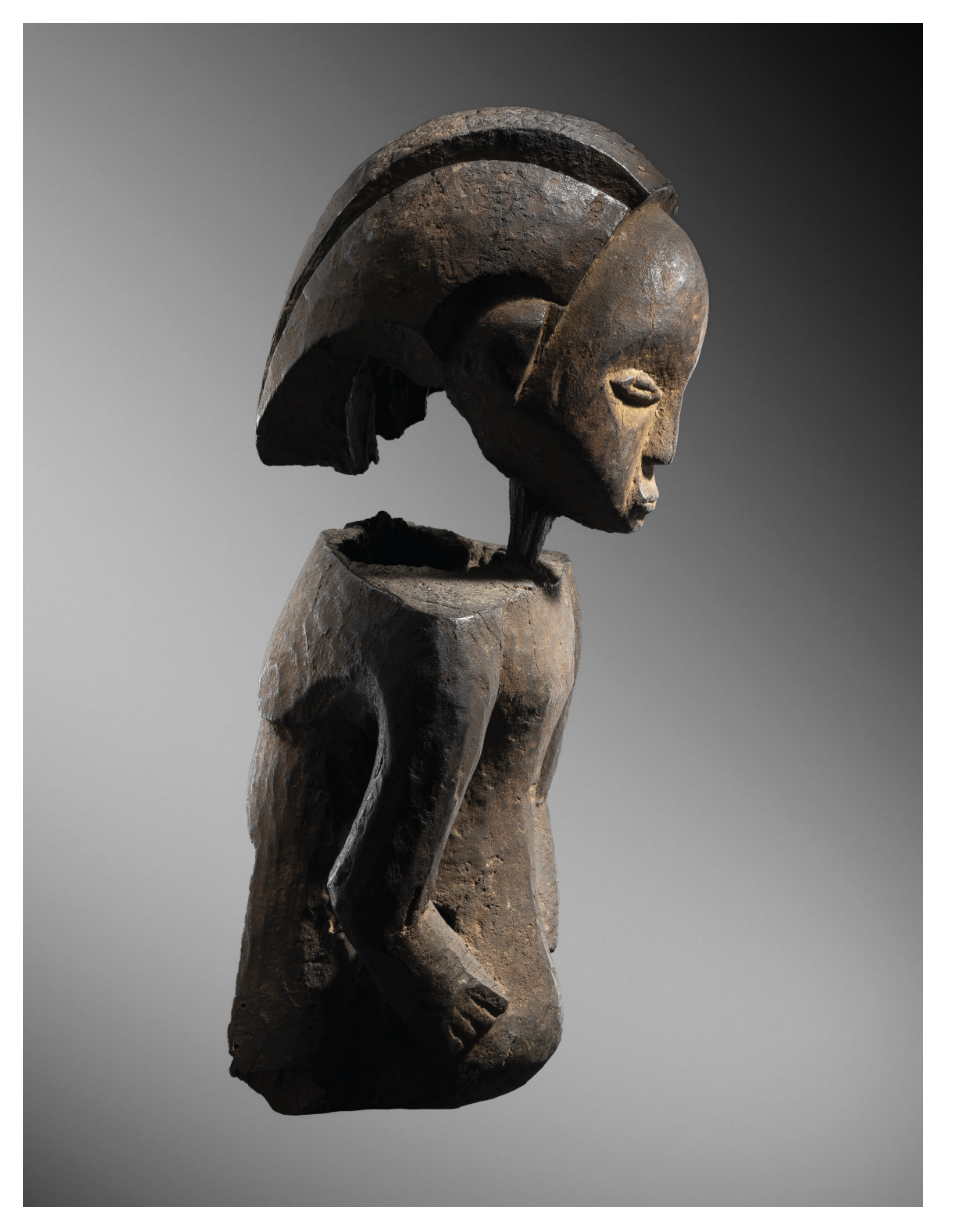
BIBLIOGRAPHIE

Neyt, F., *La grande statuaire hemba du Zaire,* Louvain-la-Neuve, 1977, pp. 348-349, n° xi-7

€30,000-50,000

US$33,000-54,000





par François Neyt

Dès la découverte des sculptures congolaises en l'Europe des années 1960-1970, les statues Hemba sont apparues comme les plus prestigieuses et leur renommée s'est graduellement étendue.

Profondément originale, la statuaire Hemba est en grande partie liée à la conception artistique de l'empire Luba couvrant le sud-est congolais. La grande statuaire d'ancêtres Hemba n'est pas sans rapport avec celle des Songye résidant au sud de la forêt subéquatoriale, ni avec celle dite Kusu, à l'est du pays Songye. Elle se prolonge vers le lac Tanganyika par les œuvres sculptées des Tumbwe, des Tabwa et par celles de peuples appelés « pré-Bembe ».

Le pays Hemba s'étend à l'est du fleuve Congo et au nord de la rivière Lukuga, déversoir du lac Tanganyika. Deux régions distinctes peuvent encore se délimiter dans ce pays couvrant un espace rectangulaire de 10.000 km^2 : les Hemba méridionaux peuplent le Maniéma méridional et le nord de la province du Katanga ; les Hemba septentrionaux habitent le Maniéma au nord de la rivière Luika. La beauté et la fécondité du sol ont favorisé l'apport de groupes humains qui se sont peu à peu constitués à partir d'un fond de population locale et d'immigrants venus de l'Est. La densité du peuplement est de 10 à 19 habitants par km^2 ; elle augmente aux abords du fleuve Congo, des « Portes de l'enfer » à Kongolo, où d'immenses rochers brisent le courant du fleuve, jusqu'à Sola et Katele, atteignant 20 à 49 habitants par km^2. Le développement social et l'apport alimentaire plus aisé ont permis le développement de grandes familles princières qui ont stimulé l'éclosion d'un art ancestral prestigieux.

La figure d'ancêtre de 55 cm, en posture debout, porte les mains près de la zone ombilicale. Le visage ovoïde, patiné de *tukula*, dégage l'espace frontal qui retient trois longues tresses unies harmonieusement tournées vers la nuque. De petits yeux en amande, le nez aquilin et une petite bouche aux lèvres parallèles donnent au visage une expression d'intériorité et d'humilité.

Sous un cou fragile, le plan des épaules épannelé s'élargit sous la coiffe. Les bras tombent et s'élargissent le long du corps évasé s'amplifiant en bulbe où reposent les mains. Les omoplates sont taillées en relief. Le bas du dos est en partie détruit tout comme le fessier et le bas du corps. Cette œuvre de grande qualité se distingue des coiffures - cruciformes traditionnelles des Hemba. La triple tresse se rapproche des œuvres limitrophes des Kusu.

by François Neyt

As soon as Congolese sculptures were discovered in Europe during the 1960s and 1970s, the Hemba statues emerged as the most prestigious, and their fame gradually spread.

Hemba statuary is profoundly original, and is largely linked to the artistic conception of the Luba empire covering south-eastern Congo. The great statuary of Hemba ancestors is not unrelated to that of the Songye, who live in the south of the sub-equatorial forest, or to that of the Kusu, in the east of Songye country. It extends towards Lake Tanganyika through the sculptural works of the Tumbwe and Tabwa and by those of the so-called "pre-Bembe" people.

Hemba country lies to the east of the Congo River and to the north of the Lukuga River, the outlet of Lake Tanganyika. There are two distinct regions in this country covering a rectangular area of 10,000 square kilometers: the Southern Hemba inhabit southern Maniema and the north of Katanga province; the Northern Hemba live in Maniema, north of the Luika river. The beauty and fertility of the soil have encouraged the arrival of human groups that have gradually built up from a base of local people and immigrants from the east. The population density is between 10 and 19 inhabitants per square kilometer; it increases on the banks of the Congo River, from the "Gates of Hell" at Kongolo where huge rocks break the flow of the river to Sola and Katele, reaching between 20 and 49 inhabitants per square kilometer. Social density and plentiful food led to the development of large princely families which have fostered the blossoming of this prestigious ancestral art.

This 55cm-tall figure of an ancestor in a standing position holds its hands close to the umbilical region. The ovoid face, which has been patinated with *tukula*, clears the frontal space that holds three long plain braids harmoniously turned towards the nape of the neck. Small almond-shaped eyes, an aquiline nose and a small mouth with parallel lips give the face an expression of interiority and humility.

Beneath the fragile neck, the shoulders are broadened under the headdress. The arms fall and widen along the flared, bulbous body where the hands rest. The shoulder blades are cut in relief. The lower back, buttocks and lower body are partially missing. This work of high quality featuring a triple braid reminiscent of the work of the neighbouring Kusu differs from the traditional cruciform hairstyles of the Hemba.



22

f TÊTE YORUBA-IJEBU EN TERRE CUITE
NIGERIA

Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

PROVENANCE

Henri Kamer (1927-1992), Paris

Samir Borro, Bruxelles

Collection Claus Schmidt-Luprian, Cologne, acquis auprès de ce dernier *ca.* 1993

Sotheby's, New York, 16 mai 2013, lot 114

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

Londres, Royal Academy of Arts, *Africa. The Art of a Continent*, 4 octobre 1995 - 21 janvier 1996

Berlin, Martin-Gropius-Bau, *Africa. The Art of a Continent*, 1er mars - 1er mai 1996

BIBLIOGRAPHIE

Phillips, T., *et alii*, *Africa. The Art of a Continent*, Munich, 1995, p. 416, n° 5.77b

€100,000-150,000

US$110,000-160,000

par John Picton

Cette magnifique tête en argile cuite est souvent désignée comme une « terracotta », bien que l'argile utilisée soit la même que celle des poteries domestiques. Elle fait partie d'un corpus très restreint de terracotta identifié par Henry John Drewal, qui publia une figure féminine en pied haute de 71 cm[1], avec une coiffure similaire, comme provenant de la région d'Ijebu, chez les Yoruba méridionaux, où existaient également des figures en bronze mesurant parfois plus de 100 cm.

Les figures en bronze, hommes et femmes, étaient vraisemblablement placées sur des autels dans le temple de la société *Oshugbo*, mieux connue ailleurs en territoire Yoruba sous le nom d'*Ogboni*, une organisation dédiée aux esprits de la terre considérés comme des forces vives de la vie politique et morale de la communauté, esprits parfois vengeurs contrôlés et dirigés par les membres de cette société lors de rites occultes pratiqués dans le secret du temple. On sait qu'à une époque récente, la cour intérieure d'un temple *Oshugbo* pouvait être ornée de figures en ciment, et il se pourrait qu'au cours de siècles précédents, il put s'agir de sculptures en céramique, masculines et féminines, symbolisant comme pour les figures en bronze la complémentarité des genres dans les affaires sociales ; et, faites de terre, les céramiques pourraient incarner la terre, nourricière dans la vie et dévoreuse dans la mort[2].

La tête de la collection Danis révèle la coiffure sophistiquée d'une femme, et l'expression animée de son visage - comme sur le point de nous parler - lui confère une extraordinaire présence vivante dans sa culture originelle, une présence qui se ressent où qu'elle soit aujourd'hui ! Qu'il s'agisse d'une œuvre entière ou d'un fragment d'une figure en pied ne peut être déterminé sans examen plus approfondi. Le mieux que l'on puisse dire de sa datation est que les compétences requises pour réaliser des sculptures en céramique/terracotta de cette qualité n'étaient plus, selon la documentation du XX[e] siècle, maîtrisées dans ce passé récent.

[1] Drewal, H. et Pemberton, J., *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*, New York, 1989.
[2] Phillips, T., *et alii*, *Africa. The art of a Continent*, Munich, 1995, p. 418.

by John Picton

This magnificent head is made of fired clay, often referred to as terra-cotta though the clay used is the same as for domestic pottery. It is one of a very small number of "terra-cotta" sculptures identified by Henry John Drewal, who illustrates a complete female figure, with the same coiffure - height 71 cm - on p. 136[1], as coming from the Ijebu region of southern Yoruba, where there was also a tradition of casting brass figures, sometimes more than 100 cm in height.

Figures cast in brass, both male and female, are thought to have been placed upon altars within the temple of the *Oshugbo* Society, better known elsewhere in Yorubaland as *Ogboni*, an organization dedicated to the sometimes vengeful spirits of the earth, regarded as forces to be reckoned with in dealing with the political and moral values of the community, spirits controlled and directed by the members of the society via secret and occult ritual practices within the temple. It is known that in recent times the inner courtyard of an *Oshugbo* temple might be embellished by cement sculptures and it may well be that in previous centuries these would have been ceramic sculptures, both male and female, as also known from cast brass castings, signifying the complementarity of the sexes in human social affairs; and made from the earth, ceramic figures might also embody the notion of the earth as both feeding us and swallowing us in death[2].

The present head shows the elaborate coiffure of a woman, and the animated expression of her face makes her seem as if about to speak to us, in effect an extraordinarily living presence within the environment for which she was made, a presence still affecting wherever she finds herself! Whether she was intended to be freestanding, a sculpture complete in itself, or part of an entire figure sculpture we cannot be sure without further consideration. As to dating, the best one can say is that the skills required for making ceramic/terra-cotta sculptures of this quality were no longer available in the recent past as documented through the 20[th] century.



23

■ *f* STATUE MUMUYÉ
NIGERIA

Est inscrit sur une étiquette à l'encre noire le numéro d'inventaire « G 359 ».

Hauteur : 39 cm. (15⅜ in.)

PROVENANCE

Collection Jill et Barry (1943-2022) Kitnick, Los Angeles

Collection privée, États-Unis

Collection Roberta et Martin Lerner, New York, acquis auprès de cette dernière en 1986

Sotheby's, New York, *African, Oceanic & Pre-Columbian Art Including Property from the Lerner, Shoher and Vogel Collections*, 11 mai 2012, lot 150

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€25,000-35,000

US$27,000-38,000





par Bernard de Grunne

La sculpture de la collection Danis est une superbe synthèse du style canonique des Mumuye défini dans ma publication récente sur leur statuaire. Sa caractéristique formelle majeure est un rapport spécifique de trois pour un entre la hauteur du torse et celle des jambes[1]. Les longs bras aux angles prononcés et une projection très inhabituelle d'un important nombril (?) jaillissant du haut du torse contiennent ainsi une énergie semblable à celle d'un éclair[2]. Cette posture, prête à bondir, nous rappelle celle des grandes figures Kongo pleines de clous, debout, les bras aux mains posées sur les hanches comme une « position de défi », illustrant la conscience aiguë ou la vigilance.

La présence de kaolin autour des yeux, lumineux éclat de blanc, donne à cette statue un regard fixe aux yeux écarquillés, faisant référence à une personne aux pouvoirs extraordinaires capable de voir ce que les autres ne peuvent pas, y compris la vérité des accusations.

Grâce aux recherches de Arnold Rubin et Jan Strybol sur le terrain entre 1964 et 1971, on connaît les noms de trente-neuf sculpteurs Mumuye. Cela fait du style Mumuye le deuxième plus grand groupe tribal avec autant de noms individuels après les Yoruba[3].

Les artistes Mumuye ont admirablement utilisé l'ombre et la lumière, la ligne et la forme, ainsi qu'une compréhension nette de formes intérieures et extérieures partagée plus tard si parfaitement par Henri Moore et Pablo Picasso. Comme le notait déjà Jean Laude, « les grands artistes africains sont capables de penser directement avec des formes dans les formes, et de jouer sur les formes comme on joue sur les mots ».

[1] de Grunne, B., *Mumuye*, Bruxelles, 2022, p. 11.
[2] Bovin M., Berns, M., Fardon, R. et Kasfir, S., *Central Nigeria Unmasked. Arts of the Benue River Valley*, 2011, pp. 38 et 382.
[3] Rubin, A., in *Central Nigeria Unmasked. Arts of the Benue River Valley*, Los Angeles, 2011 et Strybol, J., *L'art et le sacré en pays mumuye*, Oostkamp, 2018.

by Bernard de Grunne

The sculpture from the Danis collection is a superb synthesis of the canonical Mumuye style defined in my recent publication on this statuary. Its major formal characteristic is a specific three-to-one ratio between the height of the torso and that of the legs[1]. The long, sharply angled arms and a highly unusual projection of a large navel (?) sprouting from the upper torso thus contain a lightning-like energy[2]. This posture, ready to pounce, reminds us of the great Kongo figures full of nails, standing with their arms and hands resting on their hips like a "defiant position", illustrating acute awareness or vigilance.

The presence of kaolin around the eyes, a luminous sheen of white, gives this statue a wide-eyed stare, referring to a person with extraordinary powers capable of seeing what others cannot, including the truth of accusations.

Thanks to the fieldwork of Arnold Rubin and Jan Strybol's between 1964 and 1971, the names of thirty-nine Mumuye sculptors are known. This makes the Mumuye style the second largest tribal group with so many individual names after the Yoruba[3].

Mumuye artists made admirable use of light and shadow, line and form, as well as a clear understanding of inner and outer forms later shared so perfectly by Henri Moore and Pablo Picasso. As noted by Jean Laude, "the great African artists are capable of thinking directly with forms within forms, and of playing on forms as one plays on words".



24

■ MASSUE *APA 'APAI* ROYAUME DES TONGA

Hauteur : 111 cm. (43¾ in.)

PROVENANCE
Collection Amiral Duncan, acquis *ca.* 1890
Transmis par descendance
Collection Révérend Robert Lorimer (1840-1925), Strathmartine
Christie's, Paris, 15 juin 2010, lot 106
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€15,000-25,000
US$17,000-27,000

Les massues Tonga, dans leur rôle de puissant insigne martial ou sacerdotal, se distinguent par leurs qualités plastique et graphique exceptionnelles. Le révérend John Thomas observait que « de nombreuses divinités possédaient une *hala* (voie), qui était une massue sculptée, objet sacré appartenant au prêtre et à l'aide duquel chaque divinité était supposée résider en lui »[1].

Cette massue se démarque par son aspect épuré, sobre et élégant. Sculpté dans l'essence dure du *toa*, sa section rhombique, s'évasant à l'extrémité, comporte en relief quatre séries de bandes transversales en nombre décroissant, séparées par des panneaux finement gravés de différents motifs géométriques.

Tonga clubs, in their function as powerful martial or priestly insignia, stand out by their exceptional plastic and graphic qualities. The Reverend John Thomas observed that "many deities possessed a *hala* (way), which was a carved club, a sacred object belonging to the priest and by means of which each deity was supposed to reside in him"[1].

This club stands out by its refined, sober and elegant appearance. Carved from the hard essence of the *toa* tree, this example has a rhombic cross-section, flaring at the end, and the relief of the blade has four series of transversal bands in decreasing number, separated by panels finely engraved with various geometric motifs.

[1] Larsson, K., *Fijian Studies,* Göteborg, 1960, p. 67.



25

f STATUE KONGO
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 26 cm. (10¼ in.)

PROVENANCE
Collection John D. Graham (1890-1961), New York, acquis *ca.* 1920
Collection Frank Crowninshield (1872-1947), New York
Collection Renee (1910-2005) et Chaim (1904-1991) Gross, New York, acquis *ca.* 1943
Transmis par descendance
Sotheby's, New York, *The Sculptor's Eye. African and Oceanic Art from the Renee and Chaim Gross Foundation*, 15 mai 2009, lot 57
Collection privée, États-Unis
Sotheby's, Paris, 18 juin 2014, lot 29
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
New York, Pace Gallery, *African Accumulative Sculpture. Power and Display*, 21 septembre - 19 octobre 1974
Washington, D.C., Museum of African Art, *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross*, 1976 - 1977
Worcester, Worcester Art Museum, *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross*, 5 novembre 1976 - 2 janvier 1977
Athènes, University of Georgia Museum, *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross*, 27 mars - 1er mai 1977
Cincinnati, Cincinnati Art Museum, *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross*, 17 mai - 17 juillet 1977
New York, Center for African Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 23 mai 1991 - 2 janvier 1992

BIBLIOGRAPHIE
Robbins, W., *African Art in American Collections / L'art africain dans les collections américaines*, New York, 1966, p. 204, n° 283
Rubin, A. et Holcombe, B., *African Accumulative Sculpture. Power and Display*, New York, 1974, p. 52, n° 108
Rubin, A., *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross*, Washington, D.C., 1976, p. 69, n° 58b
Vogel, S., *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, 1991, p. 263, n° 128
Lecomte, A., Lehuard, R., *et alii*, *Bakongo. « Les fétiches » mi-nkondi, mi-nkisi*, Paris, 2016, p. 175

€30,000-50,000
US$33,000-53,000

Renée et Chaim Gross ont, dès les années 1920 et jusqu'aux années 1960, acquis un grand nombre d'œuvres d'art d'Afrique et devinrent parmi les plus grands prêteurs d'œuvres au National Museum of African Art. Cette magnifique sculpture Kongo-Vili y fut d'ailleurs présentée en 1976 pour l'exposition itinérante *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross.*

La statue repose sur un socle finement ciselé. Le buste légèrement penché en avant laisse apparaître une charge magique protégée d'un miroir servant de lien avec le monde invisible, élément qu'on retrouve également sur le capuchon d'argile clouté lui servant de coiffe.

La figure incarne un esprit puissant. Les traits du visage sont particulièrement réalistes : de la bouche grande ouverte aux dents minutieusement sculptées semble s'échapper un hurlement ; une attitude que Raoul Lehuard interprète comme un geste de lamentation ou de supplication. Son hypothèse semble être renforcée par les oreilles bouchées qui symboliseraient le refus d'écouter ou d'obtempérer[1].

L'autorité de cette sculpture est augmentée par la pléthore de charges magiques encore présentes : le cou est enrubanné, de nombreuses attaches tressées couvrent le dos, dont certaines sont encore emplies de substances « magiques ». La très belle patine témoigne des multiples usages rituels et renforce la puissance de cette sculpture.

[1]Lehuard, R., *Art Bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, pp. 108-109.

Renée and Chaim Gross acquired a great number of African works of art from the 1920s to the 1960s and became among the biggest lenders of works to the National Museum of African Art. This magnificent Kongo-Vili sculpture was exhibited during the traveling exhibition of 1976, *The Sculptor's Eye. The African Art Collection of Mr. and Mrs. Chaim Gross.*

This statue stands on a finely chiseled plinth. The torso leans slightly forward, revealing a magical charge protected by a mirror that serves as a link with the invisible world, an element also found on the clay stud that caps its headdress.

The figure embodies a powerful spirit whose facial features are particularly realistic. His wide-open mouth with meticulously sculpted teeth seems to be howling, an attitude that Raoul Lehuard interprets as a gesture of lament or supplication. His hypothesis seems reinforced by the blocked ears, a symbolic refusal to listen or to comply[1].

The authority of this sculpture is enhanced by its many magical charges: the neck is wrapped in ribbons and numerous braided ties cover the back, some still filled with "magical" substances. The beautiful patina attests of many rituals and reinforces the power of this sculpture.





26

f STATUE YOMBÉ
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 35 cm. (13¾ in.)

PROVENANCE

Collection Pierre Vérité (1900-1993), Paris

Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 236

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Neyt, F., *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale, correspondances et mutations des formes*, Paris, 2010, p. 222, n° 152

€180,000-250,000

US$200,000-270,000

par François Neyt

La matrilinéarité, une convention sociale des Kongo du Mayombe, se répandit peu à peu dans la partie occidentale de l'Afrique centrale[1]. C'est une forme de compensation relativement complexe liée à la dot et à l'enrichissement des chefs. Ce système accordait une place de choix au frère de la mère dénommé « la mère-épouse » présent dans les rites d'initiation.

La figure d'autorité cheffale de 35 cm est assise en tailleur sur un socle plat à contours curvilignes. Sa main gauche repose sur l'épaule d'un enfant agenouillé posant la main droite sur le pied de son oncle maternel. Quant à lui, à l'instar du penseur au bras droit replié, il se tient le menton de la main, le pouce tendu en avant dans une attitude de deuil.

Son visage d'une beauté éclatante porte le regard vers l'avenir, la pupille de l'œil protégée d'une section de verre en demi-lune. Les sourcils en relief accentuent l'importance de son regard. Il porte les insignes du pouvoir : bonnet cheffal *mpu* en vannerie décoré de dessins losangés chargés de petits carrés en relief[2]. Ces motifs sont marqués de kaolin. Le nez est fin et aquilin, la lèvre supérieure est ourlée et pulpeuse. Tous ses traits sont raffinés et sculptés avec grand soin. Le pavillon de l'oreille se relève, à l'écoute. Le visage exprime à la fois une sensualité attentive et une présence incomparable.

by François Neyt

Matrilineality is a social convention of the Kongo of Mayombe that gradually spread to the western parts of Central Africa[1]. It is a relatively complex form of compensation linked to dowry and the enrichment of chiefs. This system gave a place of choice to the mother's brother known as the "mother-wife" who is present during the initiation rites.

The figure (35 cm) of a chieftain sits cross-legged on a flat base with curvilinear contours. His left hand holds the shoulder of a kneeling child resting his right hand on the foot of his maternal uncle. The chieftain's right arm is bent in the image of the thinker, his hand is holding his chin, thumb extended forward in an attitude of mourning.

His face of radiant beauty gazes into the future. The pupil of the eye is protected by a section of half-moon-shaped glass. The raised eyebrows accentuate the importance of his gaze. He wears the insignia of power: a wickerwork *mpu* cheffal cap decorated in relief with diamond-shaped designs filled with small squares[2] marked by kaolin. The nose is fine and aquiline, the full lips finely hemmed. All features are refined and sculpted with great care. The pavilion of the ear is raised, listening. The face expresses both attentive sensuality and incomparable presence.





Au centre de la zone ombilicale, un large cercle creusé devait contenir des reliques et des ingrédients qui ont été retirés, désacralisant ainsi l'ancêtre représenté. Les jambes repliées en tailleur sont fortes et puissantes et reposent sur le socle de base. L'enfant agenouillé scrute intensément le même horizon, le bras droit sur la hanche, la main gauche délicatement posée en confiance sur le pied du chef.

Les sculpteurs Yombe taillent les effigies commémoratives de chefs. Celles-ci sont souvent assises en tailleur et portent sur la tête un bonnet cheffal. Ce sont les femmes qui portent le plus souvent des scarifications sur le dos. Cette rare statue du chef et de l'enfant agenouillé à ses pieds est dans le style Yombe et Sundi occidental et date de la fin du XIXe siècle. L'atelier d'où elle provient a été identifié par Raoul Lehuard[3].

[1] Vansina J., *Paths in the Rainforests Toward a History of Political Tradition in Equatorial Africa*, Madison, 1991, pp. 198-205, carte n° 55 reprise dans Neyt, F., *Fleuve Congo. Arts d'Afrique centrale, correspondances et mutations des formes*, Paris, 2010, pp. 210 et 290-291.
[2] Chez les Kongo orientaux, ce sont les chefs religieux qui le portent / *Among the Eastern Kongo, it is the religious chiefs who wear it.* Neyt, F., *ibid.*, Paris, 2010, p. 283, note n° 90.
[3] Lehuard, R., *Art bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. II, pp. 482-484.

In the centre of the umbilical region, a large hollowed circle contained relics and ingredients that have been removed to desecrate this ancestor. The strong and powerful legs rest cross-legged on the base. The kneeling child looks intently towards the same horizon, his right arm resting on his hip, his left hand delicately placed in trust on the foot of the chief.

Yombe sculptors carve commemorative effigies of chiefs. They often sit cross-legged and wear a cheffal cap on their head. It is the women who most often wear scarification marks on their backs. This rare statue of a chief and a child kneeling at his feet is in the Western Yombe and Sundi style identified by Raoul Lehuard[3] from a workshop dating back from the late 19th century.



27

f MASQUE BAFO
CAMEROUN

Hauteur : 30.5 cm. (12 in.)

PROVENANCE
Alfred Klinkmüller (1912-1977), Berlin
Collection Bernd Muhlack (1937-2020), Kiel
Sotheby's, Paris, 18 juin 2014, lot 57
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€20,000-30,000
US$22,000-32,000

Ce masque hautement stylisé s'inscrit dans un ensemble d'une dizaine de masques Bafo de la région du sud-ouest du Cameroun acquis avant 1930. Les traits sculptés en ronde-bosse à la surface en creux du visage en forme de cœur se résument à deux yeux tubulaires, un long nez triangulaire et de longues dents limées formant un rectangle. Leurs angles contrastent avec l'ovale du masque.

Pour un exemple muséal comparable, voir le masque Bafo acquis en 1899 par Leopold Conradt conservé au Staatliche Museen zu Berlin Ethnologisches Museum (inv. n° III C 10195). En mains privées, deux masques Bafo remarquables ont appartenu au sculpteur Jacob Epstein[1] et un autre à Paul Guillaume, vendu chez Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 juin 2006, lot 180.

This highly stylized mask is one among a group of about ten Bafo masks from the Southwest region of Cameroon acquired prior to 1930. The heart-shaped mask is composed of a concave plane in which the facial features are carved. These include two tubular eyes, a triangular nose, and long, filed teeth inscribed within a rectangular area. The angular details of the face contrast the rounded, ovular shape of the mask.

For a comparable example in a museum collection, see the Bafo mask acquired in 1899 by Leopold Conradt at the Staatliche Museen zu Berlin Ethnologisches Museum (inv. no. III C 10195). A few other notable examples of Bafo masks in private collections include the two once owned by the sculptor Jacob Epstein[1] as well as the one from the ex-collection of Paul Guillaume, later sold at Enchères Rive Gauche, Hôtel Drouot, Paris, *Collection Vérité*, 17-18 June 2006, lot 180.

[1]Bassani, E. et McLoed, M., *Jacob Epstein Collector*, Milan, 1989, n° 242 et 243.

28

f SINGE BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 40 cm. (15¾ in.)

PROVENANCE
Collection Emmanuel Bordier, Paris
Binoche et Giquello, Hôtel Drouot, Paris, 6 décembre 2013, lot 239
Lucas Ratton, Paris
Collection Jean-Louis Danis, acquis auprès de ce dernier en 2015

EXPOSITIONS
Paris, Galerie Lucas Ratton, *Animaux*, 8 - 15 septembre 2015
Paris, Galerie Lucas Ratton, *Amuin. Singes Baulé et peintures de Stéphane Graff*, 6 - 30 septembre 2022

BIBLIOGRAPHIE
Ratton, L., *Animaux*, Paris, 2015, pp. 60-61
Claessens, B. et Danis, J.-L., *Baule Monkeys / Singes baule*, Bruxelles, 2016, pp. 102-103 et 190, n° 63
Martínez-Jacquet, E., « Baule Monkeys », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2017, n° 83, p. 135, n° 5

€20,000-30,000
US$22,000-32,000

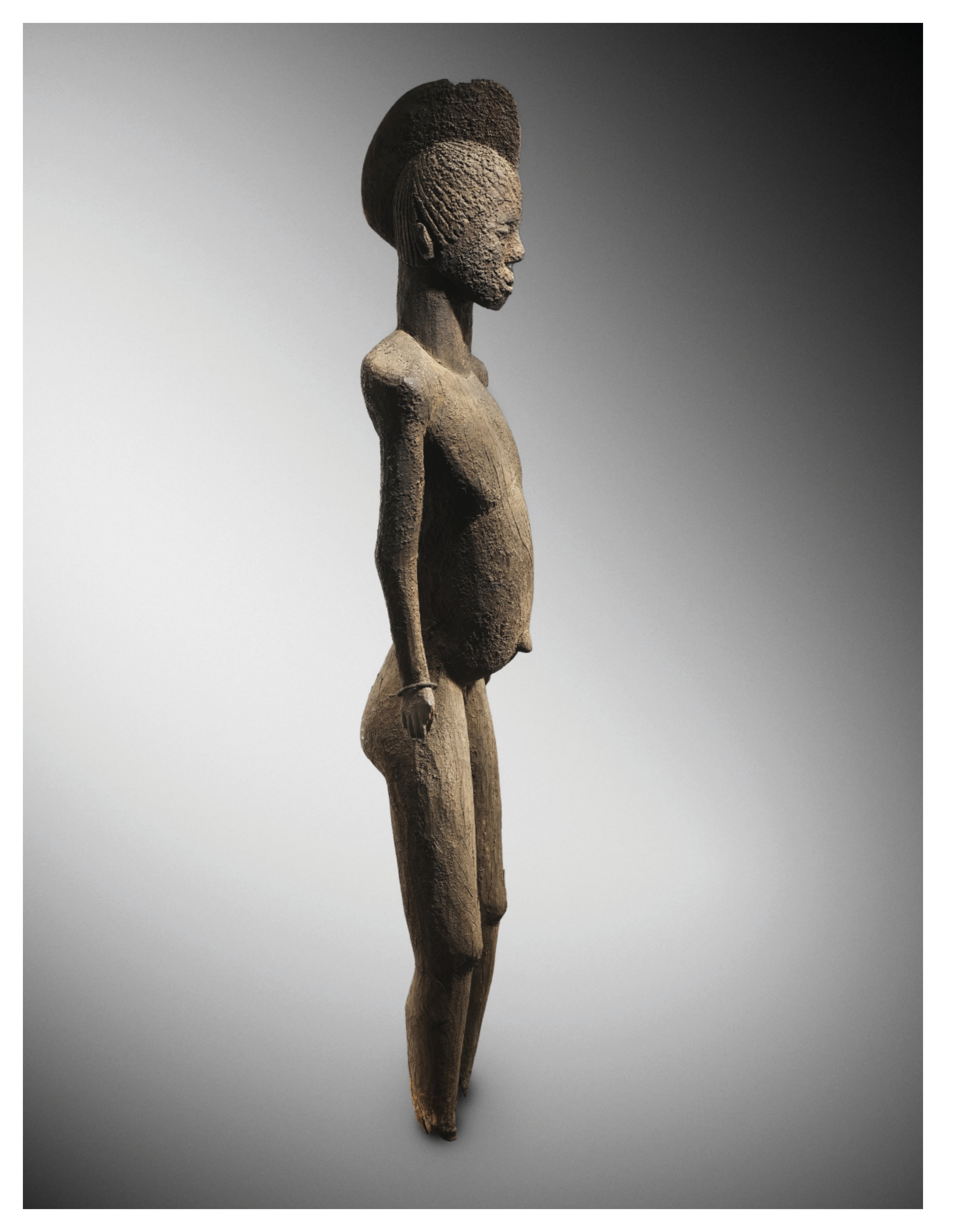
by Bruno Claessens

Nonobstant sa taille compacte, ce singe Baulé expressif atteste une maîtrise sculpturale exceptionnelle. Sa bouche, sa langue, ses dents, et même ses narines sont minutieusement sculptées. Le talent de son créateur s'exprime de même dans le détail de ses ongles des mains et des pieds, confirmant certainement que l'artiste sculptait aussi ces délicates statues anthropomorphiques qui font la marque de l'art Baulé. Renforçant son caractère effrayant, les yeux ronds du singe sont marqués par des pupilles profondément enfoncées dans leurs orbites. Les vertèbres visibles remontant le dos voûté se terminent en une crête au sommet du crâne. Ses bras projetés vers l'avant se prolongent en de belles mains soutenant une large coupe. D'une symbolique inexpliquée et détail unique dans ce corpus, deux serpents entrelacés sont sculptés à l'arrière de la base sur laquelle s'érige la statue. Sa profonde patine sombre confirme le soin donné à satisfaire l'attention incessante demandée par la force supranaturelle habitant la statue.

by Bruno Claessens

Notwithstanding its compact size, this expressive Baule monkey figure displays exceptional craftsmanship. Its facial features, such as the mouth, tongue, teeth, and even the nostrils are carved with great detail. Indicative of the talent of its maker, the nails of hands and toes were depicted as well - confirming the likelihood the artist generally sculpted the fine and delicate anthropomorphic statues for which the Baule are renowned. Strengthening its fear-inducing nature, the monkey's round eyes are marked by pupils deeply set in their sockets. The figure's raised spine rises along its hunched body into a crest on the skull. Its arms project forward into beautifully detailed hands holding a large cup. Of unknown symbolism, and a unique detail within the known corpus, two snakes biting each other are sculpted on the rear of the statue's base. With its deep patina, the ever-demanding nature of the supernatural force housed by the figure is brilliantly conveyed.





29

■ *f* STATUE LOBI
BURKINA FASO

Hauteur : 140 cm. (55⅛ in.)

PROVENANCE
Peter Loebarth (1941-2015), Hamelin
Galerie Fred Jahn, Munich
Collection privée, Allemagne
Sotheby's, Paris, 5 décembre 2007, lot 35
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€200,000-300,000
US$220,000-320,000

par Viviane Baeke

Nous nous trouvons ici devant une œuvre exceptionnelle, inhabituelle tant par sa taille et ses extraordinaires qualités esthétiques que par l'épaisse patine sacrificielle qui la recouvre en partie. En se penchant en outre sur sa signification et son contexte d'utilisation, nous allons voir que les aspect formels et esthétiques d'un objet sont chez les Lobi intimement liés à son importance rituelle et religieuse.

Les sculpteurs Lobi[1] conféraient en effet à chaque œuvre qu'ils sculptaient des caractéristiques strictement régies par l'usage rituel auquel elle était destinée. Au premier regard, cette superbe effigie masculine ne peut qu'appartenir à la catégorie des figures *thílkòtína*, statues des grands ancêtres que tout chef de famille possède dans la chambre sacrée de sa maisonnée, le *thílduù*[2]. Entendons par là que cette sculpture personnifie un ancêtre accompli, un homme dont les deuxièmes funérailles, *bobuùr,* ont été menées à bien et dont le principe vital ou *thil* est d'abord concentré en une canne de bois posée dans le vestibule de la maison. Puis, après des années de « gestation », un rêve indiquera au chef de famille que ce père ou grand-père aspire au statut de *kòtín*, un grand ancêtre ayant droit à une représentation anthropomorphe. Et c'est alors que sa statue, ainsi que celle de son alter ego féminin, sera demandée à un sculpteur, et que ce couple de *thílkòtína* ira rejoindre ses ascendants plus anciens dans la chambre sacrée.

Ces figures vénérées obéissent à certains critères formels et une esthétique stricte. Elles adoptent invariablement une posture quasi-symétrique, hiératique, bras le long du corps ; ce qui n'exclut pas grâce et élégance, comme c'est le cas ici où les volumes des épaules, de la poitrine, du ventre et des cuisses se répondent harmonieusement, tandis que les jambes très légèrement fléchies et le ventre projeté en avant, creusant les reins, confèrent au personnage rythme et légèreté. Mais au-delà de cette posture hiératique imposée, les figures ancestrales, masculines comme féminines, se différencient, voire s'individualisent par leurs coiffures. Et si les statues féminines arborent presque toutes la tête rasée des femmes ménopausées, la plupart des coiffures qu'exhibent les figures masculines témoignent du statut prestigieux qu'ils avaient atteint de leur vivant, qu'il s'agisse de celui de devin ou de guérisseur, de guerrier, ou encore de grand chasseur.

La figure arbore la coiffure *yuú-jimàní*, la « tête qui commande »[3]. Formée d'une crête centrale et de fines tresses ramenées vers l'arrière, elle serait l'apanage de certains guérisseurs renommés, les *thíldárá* (sg. *thíldaár*), qui maîtrisent la manipulation de cette catégorie dangereuse de statues rituelles que constituent les *bùthìba*. Ces dernières se distinguent radicalement des figures d'ancêtre, aussi bien par leurs fonctions rituelles qu'au plan formel.

by Viviane Baeke

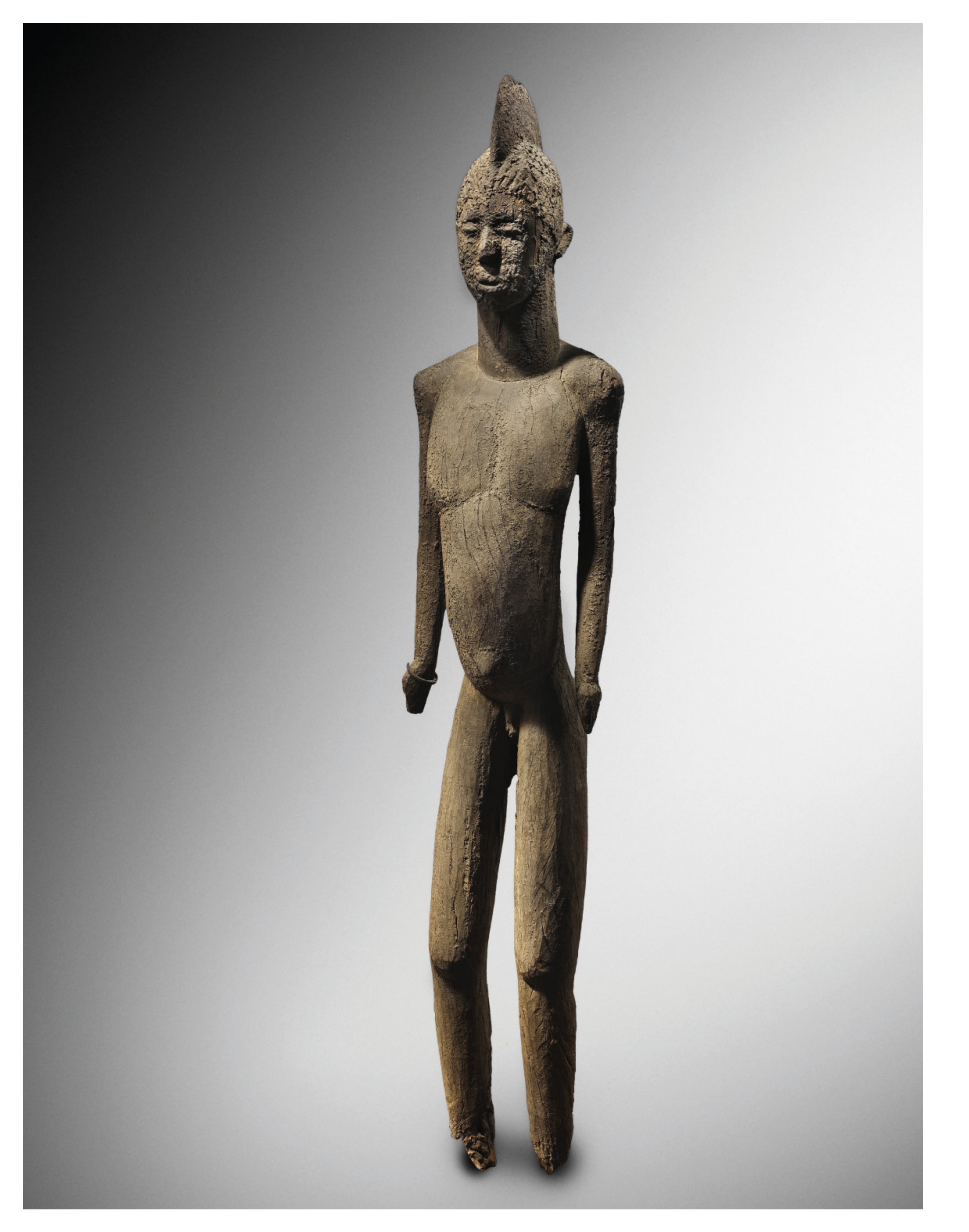
We see here an exceptional sculpture, unusual in size, its thick sacrificial patina, and its extraordinary aesthetic qualities. Looking at its significance and the context of its use, we will see that, among the Lobi, the formal and aesthetic aspects of an object are intimately linked to its ritual and religious importance.

Lobi sculptors[1] gave to each work they carved characteristics that were strictly governed by the ritual use for which it was intended. We see from the first look that this superb male effigy belongs to the category of *thílkòtína* figures, statues of the great ancestors that every head of family possesses in the sacred chamber of his household, the *thílduù*[2]. We understand immediately that this sculpture personifies an accomplished ancestor, a man whose second funeral, *bobuùr,* has been successfully completed and whose vital principle or *thil* is first concentrated in a wooden cane placed in the vestibule of the house. Then, after years of 'gestation', a dream will tell the head of the family that this father or grandfather aspires to the status of *kòtín*, a great ancestor entitled to an anthropomorphic representation. It is then that his statue, along with that of his female alter ego, will be commissioned from a sculptor, and the *thílkòtína* couple will join their more ancient ancestors in the sacred chamber.

These venerated figures obey certain formal presence and strict aesthetics. They invariably adopt a quasi-symmetrical, hieratic posture, with their arms at their sides; this does not exclude grace and elegance, as is the case here where the volumes of the shoulders, chest, belly and thighs respond harmoniously, while the legs slightly bent and the belly projected forward, hollowing out the loins, convey rhythm and lightness to the figure. Beyond the imposition of their hieratic posture, the ancestral figures, both male and female, are differentiated, even individualised, by their hairstyles. And while almost all female statues display the shaven heads of menopausal women, most of the hairstyles worn by the male figures indicate the prestigious status they had attained during their lifetime, whether as soothsayer or healer, warrior or great hunter.

This figure is wearing the *yuú-jimàní* headdress, the "head that commands"[3]. Made up of a central crest and fine braids pulled back, it would be the prerogative of certain renowned healers, the *thíldárá* (sg. *thíldaár*), who mastered the handling of the dangerous category of ritual statues known as *bùthìba*. The latter are radically different from ancestor figures, in terms of both form and ritual function.





Vouées à des cultes de protection, elles sont destinées à piéger le *thíl* ou principe vital d'un autre type de défunt, celui dont les secondes funérailles n'ont pu être accomplies, le vouant à jamais à l'errance et au statut d'ancêtre inachevé, animé la plupart du temps d'intentions malveillantes ; c'est la raison pour laquelle les *bùthìba* sont sculptés de façon à piéger ces *thíla* errants en adoptant une gestuelle codée - un ou deux bras levés, la main à la bouche ou sur le ventre, etc. - qui rappelle irrésistiblement les malheurs que ces esprits malveillants veulent provoquer, et que doit conjurer, en manipulant ces statues gesticulantes, le guérisseur *thíldaár*, un spécialiste rituel tel que celui qui est personnifié par cette magnifique figure d'ancêtre.

Alors que pour sculpter un *bùthìb*, l'artiste doit avoir atteint le troisième grade *thíteldárá* au sein de la hiérarchie des sculpteurs, pour façonner les *thílkòtína*, il doit avoir accédé au quatrième et ultime grade, celui de *thíteldárá kòtín*. Ces maîtres possèdent le talent de reproduire une figure « du même style » que celui des aïeux de bois déjà présents au sein du sanctuaire ; et cette ressemblance permet à ces « anciens » de reconnaître ce nouveau-venu comme « un des leurs », et donc de communiquer avec les vivants au travers de cet aïeul récemment ancestralisé.

Par sa facture exceptionnelle, sa taille et son épaisse patine sacrificielle, nous pensons que cette imposante effigie n'était pas posée dans le *thílduù* d'une simple maisonnée, mais était « plantée »[4] dans la chambre sacrée d'une « grande maison », une *còkòtín*, sanctuaire initiatique de l'ensemble d'un lignage.

Ses traits sont à demi dissimulés par les traces des sacrifices qui l'ont honoré et qui se concentrent surtout sur le visage et la coiffure, « la tête qui commande », témoignant de l'énorme importance que cet aïeul revêtait pour ses descendants. La tête légèrement inclinée vers le bas, les yeux mi-clos et la bouche grave, il semble porter avec détermination le poids de ses responsabilités envers les vivants de son lignage.

Dedicated to a cult of protection, they are intended to trap the *thíl* or vital principle of another type of deceased, the one whose second funeral could not be held, condemning him or her forever to wandering and the status of an unfinished ancestor, most often animated by malevolent intentions. This is why the *bùthìba* are sculpted in such a way as to trap these wandering *thíla* by adopting a coded gesture - one or two arms raised, the hand in the mouth or on the stomach, etc. that is irresistibly reminiscent of the ills intended by these malevolent *thíla* that must be warded off by the manipulation of these gesticulating statues by the *thíldaár* healer, the ritual specialist personified by this magnificent figure of an ancestor.

Whereas to sculpt a *bùthìb* the artist must have reached the third grade (*thíteldárá*) in the hierarchy of sculptors, to fashion *thílkòtína*, he must have acceded the fourth and ultimate grade - *thíteldárá kòtín*. These masters have the talent to reproduce a figure "in the same style" as that of the wooden ancestors already present in the sanctuary; and this resemblance enables these "elders" to recognise the newcomer as "one of their own", and hence, to communicate with the living through this recently ancestralised ancestor.

Given its exceptional workmanship, size and thick sacrificial patina, we believe that this imposing effigy was not placed in the *thílduù* of a simple household, but was "planted"[4] in the sacred chamber of a "great house," a *còkòtín*, the initiatory sanctuary of an entire lineage.

His features are half-concealed by the traces of the sacrifices that honoured him, which are concentrated mainly on his face and headdress, "the head that commands," testifying to the enormous importance that this ancestor held for his descendants. With his head tilted slightly downwards, his eyes half-closed and his serious mouth, this ancestor seems to carry with determination the weight of his responsibilities towards the living members of his lineage.

[1] Le terme « Lobi » est pris ici au sens large d'entité culturelle englobant l'ensemble des groupes ethniques qui participent à la grande initiation collective du *Joro*, c'est-à-dire principalement les Lobi proprement dit, les Birifor, les Dagara et les Teese / *The term "Lobi" is used here in the broad sense of a cultural entity encompassing all the ethnic groups taking part in the great collective initiation of the* Joro, *i.e. principally the Lobi themselves, the Birifor, the Dagara and the Teese.*
[2] Le terme *thilkotin*, singulier de *thikotina*, n'est que rarement utilisé, parce qu'en règle générale la représentation de l'aïeul masculin était étroitement associée à une statue d'ancêtre féminine / *The term* thilkotin, *singular of* thikotina, *is rarely used, because as a general rule the representation of the male ancestor was closely associated with a statue of a female ancestor.*
[3] Bognolo, D., *Lobi*, Milan, 2007, p. 42.
[4] On dit qu'elles sont « plantées sur place » car ces supports de la mémoire du lignage ne pourront plus en bouger / *They are said to be "planted in place" because these supports for the memory of the lineage can no longer be moved* (Bognolo, D., « La figure de l'ancêtre : mémoire et sacralisation », in *Images d'Afrique et sciences sociales : les pays lobi, birifor et dagara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire et Ghana). Actes du colloque de Ouagadougou (10-15 décembre 1990)*, Paris, 1993, p. 382).



30

■ *f* CIMIER BAMOUN
CAMEROUN

Hauteur : 72 cm. (28⅜ in.)

PROVENANCE

Probablement Merton Simpson (1928-2013), New York, acquis *ca.* 1970

Collection Arthur D. Emil (1925-2010), New York

Transmis par descendance

Christie's, Paris, 23 juin 2015, lot 33

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€20,000-30,000
US$22,000-32,000

Les masques à cornes étaient fréquemment portés lors de nombreuses fêtes commémoratives dans le Grassland camerounais. Parmi eux, le plus populaire était le masque de buffle. Force, courage et pouvoir sont attribués à cet animal aussi puissant qu'impressionnant.

Ce beau masque-cimier se distingue par ses proportions larges et pleines, représentant la vigueur de la bête. L'élégance de cet exemplaire réside dans la délicatesse des traits naturalistes de l'animal : les yeux en amande, les narines dilatées, la gueule ouverte ou encore la collerette finement incisée à la base du cou. Le museau rhombique, dont l'allongement est souligné par la ligne médiane, contraste avec la rondeur des naseaux et des cornes striées.

Pour un exemplaire analogue, voir celui conservé au Field Museum of Natural History (inv. n° 167011A-B), acquis avant 1914 et publié dans Robbins, W. et Nooter, N., *African Art in American Collections*, Washington, D.C., p. 312, n° 799.

Horned masks were frequently worn during commemorative celebrations in the Grassfields of Cameroon. The most popular of these was the buffalo mask. Strength, courage and power are attributed to this animal which is as strong as it is impressive.

This beautiful crest mask is distinguished by its broad and full proportions, representing the vigour of the animal. The elegance of this example lies in the delicacy of the animal's naturalistic features: the almond-shaped eyes, the dilated nostrils, the open mouth and the finely incised collar at the base of the neck. The rhombic snout, its elongation enhanced by the median line, contrasts with the roundness of its snout and striated horns.

For a similar example, see the one in the Field Museum of Natural History (inv. no. 167011A-B), acquired before 1914 and published in Robbins, W. and Nooter, N., *African Art in American Collections*, Washington, D.C., p. 312, no. 799.

31

CUILLER LÉGA EN OS
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Sont inscrits sous le pied droit à l'encre blanche d'anciennes lettres et numéros.

Hauteur : 19.2 cm. (7⅝ in.)

PROVENANCE

Collection Jean Willy Mestach (1926-2014), Bruxelles, en 1984

Marc Leo Felix, Bruxelles, acquis auprès de ce dernier

Collection Harold Gray, Washington, D.C., en 1989

Sotheby's, New York, 16 mai 2013, lot 169

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Bastin, M.-L., *Introduction aux arts d'Afrique Noire*, Arnouville, 1984, p. 368, n° 394

Robbins, W. et Nooter, N., *African Art in American Collections. Survey 1989*, Washington, D.C., 1989, p. 485, n° 1244

€30,000-50,000

US$33,000-54,000





Les cuillères en ivoire et en os, appelées *kalukili* ou *kakili*, servaient à s'alimenter et - par métaphore - se nourrir spirituellement. Le mot *kalukili*, qui signifie « héritier, » renvoie à l'idée de croissance et de continuité.

Cette cuillère anthropomorphe, de forme admirable et de facture exquise, est composée d'une tête ovale sur un corps abstrait rhombique. Sa superbe patine témoigne de son usage répété. Une arête est sculptée à l'avant et à l'arrière de la pièce. Celle de devant se termine en tête de serpent au-dessus de deux cercles concentriques à mi-hauteur.

Sculptées uniquement pour les besoins de la société *Bwami*, ces cuillères sont utilisées pour « nourrir » les danseurs masqués et pour guérir les malades. Seuls les plus hauts initiés du *Bwami* mangent avec ces cuillères, rappel de leur statut et de leur importance. La patine profonde, satinée et lumineuse, est produite par l'huile de ricin, parfois mélangée à de la poudre rouge. Sa taille réduite et son ornementation minimaliste sont caractéristiques de l'esthétique Lega.

Ivory and bone spoons, known as *kalukili* or *kakili*, were used to nourish and - through metaphorical association - to nurture. The word *kalukili* which means "heir" refers to this idea of growth and continuity.

This anthropomorphic spoon, of exquisite design, is composed of an ovular head, over an abstract, diamond-shaped body. Admirably shaped, its lavish patina is consistent with its extensive use. A carved ridge is mirrored both on the front and back of the piece, though only partway extended down on the front. The front ridge represents a snake above two concentric circles.

Solely carved for the need of the Bwami society, these spoons are used: to metaphorically feed the masked dancers, and to cure the disease. Only the highest-ranking initiates of the *Bwami* eat with these spoons, reminding those watching of their status and importance. The deep, satiny, luminous patina is obtained by rubbing castor oil occasionally mixed with red powder. Its small size and minimalist adornment are typical of Lega aesthetics.

32

■ *f* STATUE ASHANTI
GHANA

Hauteur : 39 cm. (15⅜ in.)

PROVENANCE
Karl-Heinz Krieg (1934-2012), Neuenkirchen

Transmis par descendance

Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, lot 75

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
Los Angeles, Frederick S. Wight Gallery, University of California, *The Arts of Ghana*, 11 octobre - 11 décembre 1977

Minneapolis, Minnesota Walker Art Center, *The Arts of Ghana*, 11 février - 26 mars 1978

Dallas, Dallas Museum of Fine Arts, *The Arts of Ghana*, 3 mai - 2 juillet 1978

BIBLIOGRAPHIE
Cole, H. et Ross, D., *The Arts of Ghana*, Los Angeles, 1977, p. 114, n° 236

Hecht, D. et Kawik, G., *Afrika und die Kunst. Einblicke in deutsche Privatsammlungen*, Berlin, 2010, pp. 330-331

Neyt, F., *Trésors de Côte d'Ivoire. Aux sources des traditions artistiques*, Anvers, 2014, p. 306, n° 220

€70,000-100,000
US$76,000-110,000



par Bertrand Goy

Karl-Heinz Krieg, à qui l'on doit la découverte de cette statue, occupait en 1962, dans la toute nouvelle république du Ghana, un poste d'administrateur à l'hôpital d'Agogo, au nord-est de Koumassi, siège du royaume Ashanti dont les fastes furent célébrés par l'anglais Bowdich dès le début du XIXe siècle. Résidant au cœur de cette région riche d'une exceptionnelle culture matérielle, employé de la mission protestante de Bâle connue pour l'intérêt qu'elle portait à l'ethnographie depuis les années 1860, Krieg ne pouvait rêver de meilleures conditions pour combler sa passion de collectionneur.

Si les iconiques poupées *akwaba* ont séduit de longue date les Occidentaux, au point d'être reproduites à l'infini en toutes tailles et matériaux, les statues d'apparence plus classique sont d'une grande rareté chez les Ashanti. La belle effigie de la collection Danis tient une place éminente dans ce corpus très réduit. Le talentueux artiste qui la façonna sut s'écarter imperceptiblement des codes stylistiques du groupe en donnant plus de volume à la tête posée sur le long cou annelé propre à ces représentations. Le visage, ovale plutôt que rond, affiche une expression empreinte de nostalgie bien que ses traits fussent ciselés en respectant scrupuleusement la facture très minimaliste caractérisant l'archétype. Le corps, en revanche, traditionnellement réaliste, se singularise ici par l'originalité de ses formes qui n'entache en rien le rigoureux équilibre de sa stature. Bien campée sur des membres inférieurs puissamment galbés, la silhouette du personnage, observée de profil, se révèle un enchainement de courbes harmonieuses des pieds à l'occiput couronné d'une élégante tresse. Les bras musculeux plaqués le long du corps, prolongés par des mains esquissées, contrastent avec les épaules en pente douce d'une féminité que confirme de façon touchante une poitrine très juvénile.

La patine noire et épaisse, particulièrement marquée sur le haut du corps, témoigne des onctions attentionnées que lui prodiguait sa jeune propriétaire dans l'espoir d'une future maternité.

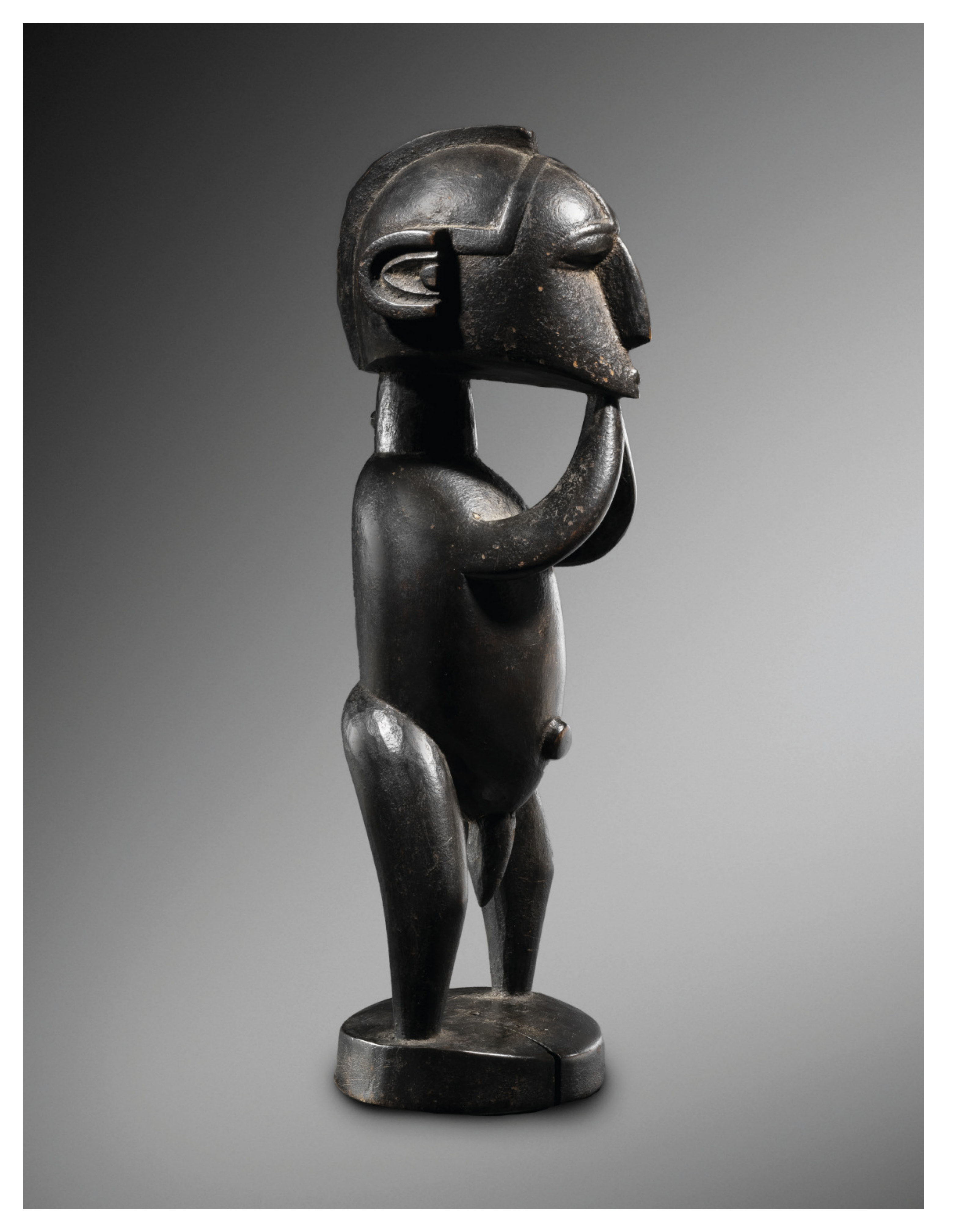
by Bertrand Goy

Karl-Heinz Krieg, who discovered this statue, was in 1962 an administrator at the hospital in Agogo, north-east of Koumassi, the seat of the Ashanti kingdom, whose splendour had been celebrated by the Englishman Bowdich in the early 19th century. Living in the heart of this region rich in exceptional material culture, and an employee of the Protestant mission in Basel known for its interest in ethnography since the 1860s, Krieg could not have wished for better conditions in which to indulge his passion as a collector.

While the iconic *Akwaba* dolls have long appealed to Westerners, to the point of being reproduced ad infinitum in all sizes and materials, the more classical-looking statues are extremely rare among the Ashanti. The beautiful effigy of the Danis collection has an eminent place in this very limited corpus. The talented artist who fashioned it departed imperceptibly from the group's stylistic codes by giving more volume to the head resting on the long ringed neck typical of these representations. The face, oval rather than round, has a nostalgic expression, although its features were chiselled in strict accordance with the minimalist style that characterises the archetype. On the other hand, the traditionally realistic body stands out by the originality of its forms, which in no way detract from the rigorous balance of its stature. Firmly planted on powerfully curved lower limbs, the profile of the figure's silhouette reveals a continuum of harmonious curves from the feet to the occiput crowned with an elegant braid. The muscular arms framed alongside the body, extending into sketched hands, contrast with the femininity of the gently sloping shoulders touchingly confirmed by the very youthful breasts.

The thick black patina, particularly marked on the upper part of the body, bears witness to the anointing lovingly lavished by its young owner in the hope of future motherhood.





33

f **STATUE BAGA**
RÉPUBLIQUE DE GUINÉE

Hauteur : 38 cm. (15 in.)

PROVENANCE
John J. Klejman (1906-1995), New York

Collection Frieda (1921-2008) et Milton (1914-2005) Rosenthal, Harrison, acquis auprès de ce dernier en 1977

Sotheby's, New York, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, 14 novembre 2008, lot 52

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€120,000-180,000
US$130,000-190,000

par Marie Yvonne Curtis

La statue, 38 cm de hauteur, présente des caractéristiques d'une tête de *« style nimba »*[1] possédant une crête unique, des oreilles en U couché, un nez légèrement busqué et une bouche pointue, mais sans aucune scarification. Ce spécimen se singularise par un savant montage de volumes : la forme harmonieuse du corps, la courbe élégante des bras portés au menton, l'arcature accentuée des jambes ancrées dans un socle dévoilant un long sexe. Par ailleurs, le traitement du bois met en valeur une belle patine noire partiellement croûteuse avec traces de résidus.

Bien que sa provenance originelle soit méconnue, cette belle statue a d'abord fait partie de la série d'objets détenus par J.J. Klejman[2], grand marchand d'art et collectionneur qui possédait une galerie d'art à New York de 1950 à 1974.
C'est sans doute après sa fermeture, en 1974, qu'il vend cette statue à deux grands amateurs d'art, Frieda et Milton Rosenthal. Une trentaine d'années plus tard, la collection du couple Rosenthal, dont la statue Baga, a été vendue aux enchères en 2008[3]. Depuis cette date, la statue appartient à la collection de Jean-Louis Danis.

by Marie Yvonne Curtis

This 38-cm-high statue has characteristics in keeping with the "*nimba-style*" [1] - one head with a single crest, horizontal U-shaped ears, a slightly arched nose and a pointed mouth, but without any scarification. This specimen is characterized by a skillful assembly of volumes: the harmonious shape of the body, the elegant curve of the arms reaching the chin, the accentuated arch of the legs anchored in a base revealing a long sex. In addition, the treatment of the wood highlights a beautiful, partially crusty black patina with traces of residue.

Although its original provenance is unknown, this beautiful statue was originally part of a series of objects owned by J.J. Klejman[2], a major art dealer and collector who owned an art gallery in New York from 1950 to 1974. It was probably after his gallery closed, in 1974, that he sold this statue to two great art lovers, Frieda and Milton Rosenthal. Some thirty years later, the Rosenthal couple's collection, including the Baga statue, was sold at auction in 2008[3]. Since then, the statue has belonged to the Jean-Louis Danis collection.

Dans la culture Baga, ce type de statue fonctionne par paire masculine et féminine[4] appelée *Krenka* selon le sculpteur Baga pukur, Armand Bangoura[5]. Ces statues, dont le rôle est resté longtemps inconnu, étaient utilisées par les anciens Baga[6], habitant le long de la côte atlantique occidentale de l'Afrique, aujourd'hui la République de Guinée, qui partageaient avec les Landuman et les Nalu un ensemble de croyances et pratiques religieuses. Les *krenka* forment un matériel rituel, accompagné d'offrandes, au cours de cérémonies liées au culte des ancêtres qui se pratique au sein de la case familiale[7], dans la case sacrée des anciens [8], ou dans la forêt sacrée des initiés. Elles permettent aux différentes composantes de la société de renforcer leurs liens avec leurs ancêtres ; elles devaient en prendre grand soin pour bénéficier de leur protection.

Saluons ici l'habileté et la haute créativité du sculpteur qui, sans toutefois s'éloigner des canons traditionnels du couple Baga, a composé une œuvre d'une plastique rare et audacieuse. En effet, elle présente des variantes formelles stylisées et illustre toute l'élégance, la finesse et l'équilibre harmonieux, qualités essentielles de l'esthétique Baga qui saisit et séduit le spectateur encore de nos jours.

In Baga culture, this type of statue functions in male and female pairs[4] called *Krenka,* according to Baga pukur sculptor Armand Bangoura[5]. These statuettes, whose role has long remained unknown, were used by the ancient Baga[6], living along the west Atlantic coast of Africa in what is today the Republic of Guinea, sharing a set of religious beliefs and practices with the Landuman and Nalu people. The *Krenka* are ritual materials, accompanied by offerings, used in ceremonies linked to ancestor worship, within the family hut[7], in the sacred hut of the elders[8] or in the sacred forest of the initiated. They enabled the various components of society to strengthen their ties with their dead; they had to take great care of them in order to benefit from their protection.

We salute here the skill and creativity of the sculptor who, without departing from the traditional canons of the Baga couple, has created a work of rare and daring plasticity. Indeed, it features stylized formal variants and illustrates all the elegance, finesse and harmonious balance essential to the Baga æsthetics, which still captivates and seduces viewers today.

[1] Selon l'expression de Van Geertruyen / *In the words of Van Geertruyen*, G., « Le style Nimba. L'art 'classique' des Baga », in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, automne 1979, n° 31. *Nimba* étant le terme générique du grand masque d'épaules des Baga / Nimba *being the generic term for the large shoulder mask of the Baga.*

[2] John Jacob Klejman né en 1906 en Pologne et décédé en 1995 à New York. Il a travaillé avec des grands musées américains (Cleveland) et anglais (Bristish Museum) / *John Jacob Klejman was born in Poland in 1906 and died in New York in 1995. He worked with major American (Cleveland) and British museums (British Museum).*

[3] Sotheby's, New York, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, 14 novembre 2008, lot 52.

[4] Un groupe d'objets de la collection Pablo Picasso stockés dans la *Villa La Californie*, Cannes, Photographie par Claude Picasso, 1974 / *A group of objects from the Pablo Picasso collection stored in the* Villa La Californie, *Cannes, Photograph by Claude Picasso, 1974* (*cf.* Rubin, W., *et alii*, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, Paris, 1987, p. 267) ; couple féminin et masculin de la collection Fred and Rita Richman / *female and male couple from the Fred and Rita Richman collection* (Lamp, F., *Art of the Baga. A Drama of Cultural Reinvention*, Munich, 1996, p. 181, n° 171) ; et une statue féminine ayant appartenu à la collection du sculpteur anglais Sir Jacob Epstein / *and a female statue from the collection of English sculptor Sir Jacob Epstein* (Bassani, E. et McLeod, M., *Jacob Epstein Collector*, Milan, 1989, p. 80, n° 9 ; collection du National Museum of African Art - Smithsonian Institution, don de Samuel Rubin, voir Curtis, M.Y. et Sarró, R., « The Nimba Headdress. Art, Ritual, and History of the Baga and Nalu Peoples of Guinea », in *African Art at the Art Institute of Chicago*, Chicago, vol. 23, n° 2, p. 124)

[5] Nos entretiens de terrain / *Our field interviews*, Kamsar, 1990.

[6] Subdivisés en 7 groupes / *Subdivided into 7 groups* (Sitem, Mandori, Pukur, Bulugnits, Kakissa, Koba et Kalum).

[7] Par rapprochement avec la figurine acquise par le Lieutenant Coffinières de Nordeck en 1884 lors de sa visite dans une case, au village Baga du Grand Talibonche (actuel Tolgosh)./ *By comparison with the figurine acquired by Lieutenant Coffinières de Nordeck in 1884 during his visit to a hut in the Baga village of Grand Talibonche (present-day Tolgosh)* Musée du quai Branly - Jacques Chirac, inv. n° 78.3.1.

[8] Voir photographie prise par le Père Bunot et Monseigneur Lerouge vers 1917, montrant le vieux Kamfori-Youra « sorcier » de Boffa dans sa case sacrée remplie d'objets de culte / *See photograph taken by Père Bunot and Monseigneur Lerouge around 1917, showing the old Kamfori-Youra "witch doctor" of Boffa in his sacred hut filled with cult objects* (voir Archives des pères du Saint-Esprit, Chevilly-Larue).





34

f TÊTE SANGO-LUMBU
GABON

Est inscrit au revers de la tête à l'encre rouge le numéro d'inventaire « A28 ».

Hauteur : 28 cm. (11 in.)

PROVENANCE

Charles Ratton (1895-1986), Paris

Collection privée, États-Unis, acquis auprès de ce dernier en 1967

Transmis par descendance

Collection privée, États-Unis

Sotheby's, Paris, 12 juin 2012, lot 73

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, p. 159, n° 106

€20,000-30,000

US$22,000-32,000

par Charlotte Grand-Dufay

Colorée de blanc, de rouge et de noir, cette figure de reliquaire Lumbu du sud Gabon est une tête autonome portée par un long cou. Le front bombé est paré d'un triangle rouge foncé à l'instar de nombreuses effigies du Gabon. La bouche en cœur, écho à la forme générale du visage, et la bande verticale suggérant la barbe sont aussi fardées de rouge - couleur du sacré. Entreposée dans un panier d'où seule la tête dépassait, elle était recolorée à chaque séance du *Bwiti*, au cours desquelles mâcher la racine d'iboga exacerbait la vision et la perception du divin. Les yeux en demi-lune, soulignés de rouge et sertis de miroir aux larges pupilles noires, évoquent ce pouvoir médiateur, cette capacité à traverser le monde des vivants et celui des morts.

Atypique, la coiffe en ogive striée, tel un diadème, se termine par des petites couettes à la manière des Kota.

Ce reliquaire singulier, ayant appartenu à Charles Ratton, relève du grand art classique ; il est comparable à un haut de canne acquis par Bruno Paillet à Pointe-Noire[1].

[1]Grand-Dufay, C., *Les Lumbu, un art sacré. Bungeelë yi bayisi*, Paris, 2016, n° 104.

by Charlotte Grand-Dufay

Coloured in white, red and black, this Lumbu reliquary figure from southern Gabon is a free-standing head supported by a long neck. The rounded forehead is adorned with a dark red triangle, as are many effigies from Gabon. The heart-shaped mouth, echoing the general shape of the face, and the vertical band suggesting the beard are also adorned in red - the colour of the sacred. Stored in a basket from which only the head protruded, it was recoloured at each *Bwiti* session, during which his chewing on the iboga root enhanced the vision and perception of the diviner. The half-moon eyes, highlighted in red and set with mirrors with large black pupils, evoke this mediating power, this ability to cross between the worlds of the living and the dead.

Atypical, the ribbed ogival headdress, like a tiara, ends in small pigtails in the manner of the Kota.

This unique reliquary, formerly from Charles Ratton, belongs to the great classical art; it is comparable to a cane top acquired by Bruno Paillet in Pointe-Noire[1].

35

f STATUE KONGO-VILI
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 24 cm. (9½ in.)

PROVENANCE
Collection Bruno Paillet, Pointe-Noire

Patrick Girard, Lyon

Jacques Kerchache (1942-2001), Paris, acquis *ca.* 1980

Collection Pierre Moos (1939-2022), Paris

Calmels-Chambre-Cohen, Hôtel Drouot, Paris, 23 juin 1997, lot 49

Kevin Conru, Bruxelles, en 2002

Michel Koenig (1944-2014), Bruxelles

Philippe Laeremans, Bruxelles

Sotheby's, Paris, 3 décembre 2009, lot 97

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
Lyon, Hôtel Frantel, *Arts premiers d'Afrique Noire. Plastique et langage*, 22 - 24 avril 1982

BIBLIOGRAPHIE
Rodis-Lewis, G. et Girard, P., *Arts premiers d'Afrique Noire. Plastique et langage*, Lyon, 1982, p. 38, n° 31

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, été 1983, n° 46, p. 50

Lehuard, R., *Art bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, p. 269, n° D 10-2-1

Conru, K., *African Art*, Bruxelles, 2002, p. 8, n° 4

€20,000-30,000
US$22,000-32,000





La protection spirituelle est au cœur des croyances des peuples Kongo. Un esprit *nkisi* est abrité dans un réceptacle contenant des substances symboliques, dites « magiques », orientant les forces surnaturelles invoquées dans le monde physique par le *nganga*. Ce bel exemplaire se distingue d'ailleurs par la présence de ses deux charges « magiques » à l'arrière du cou et au niveau de l'abdomen.

Cette statue féminine agenouillée, au corps délicatement sculpté, s'inscrit dans une stylisation naturaliste et raffinée. Les yeux finement sertis de verre sont surmontés d'une large arcade sourcilière renforçant le regard omniscient de cette figure. Le souci du détail est également perceptible dans la finesse de la facture d'autres parties du corps tels que les pieds, les mains, les membres galbés, et dans le subtil ajout d'ornements - boucle d'oreilles et bracelets.

La statue s'anime dans le remarquable jeu des matières, où la patine du bois brun rougeâtre est sublimée par l'éclat des miroirs et des perles de verre bleues qui ceignent son cou.

Pour un exemplaire analogue, au traitement similaire du corps et de la posture, voir celui publié dans Lehuard, R., *Art bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, p. 231, n° D 3-3-2.

Spiritual protection is central to the beliefs of the Kongo people. A *nkisi* spirit is sheltered in a receptacle containing symbolic substances said to be "magic", guiding the supernatural forces invoked by the *nganga* in the physical world. This fine example is distinguished by two "magical" charges still on the abdomen and the back of the neck.

This kneeling female statue, with its delicately sculpted body, has a refined, naturalistic style. The eyes are finely set in glass, surmounted by a wide arch of the eyebrows, reinforcing the omniscient gaze of this figure. The attention to detail is also evident in the finely crafted body parts such as feet, hands and curved limbs, and in the subtle addition of ornaments - earrings and bracelets.

This statue comes to life thanks to a remarkable interplay of materials, where the patina of the reddish-brown wood is enhanced by the brilliance of the mirrors and blue glass beads that encircle her neck.

For a similar example, with a similar treatment of the body and posture, see the one published in Lehuard, R., *Art bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. I, p. 231, no. D 3-3-2.

36

■ *f* STATUE BANDA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 46 cm. (18⅛ in.)

PROVENANCE
Collection Xavier Bellouard, Mobaye, acquis *ca.* 1920
Transmis par descendance
Jean-Yves Coué, Nantes
Pierre Dartevelle (1940-2022), Bruxelles
Marc Leo Felix, Bruxelles (inv. n° FX 990201)
Geraldine et Darwin Reedy, Saint Paul, acquis auprès de ce dernier
Alain de Monbrison, Paris, acquis auprès de ce dernier
Collection Robert T. Wall, Telluride, acquis auprès de ce dernier en 2003 (inv. n° W-0352)
Sotheby's, New York, 14 mai 2010, lot 138
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
Bruxelles, Espace Culturel BBL, *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, 2 mars - 24 juin 2001

BIBLIOGRAPHIE
Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, printemps 1999, n° 109, p. 41
Grunne (de), B., *Masterhands. Afrikaanse beeldhouwers in de kijker. Mains de maîtres. A la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 223, n° 78
Barbier-Mueller, J.-P., *et alii*, *Arts & Cultures*, Genève, 2004, n° 5, p. 297
Grootaers, J.-L., *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland / Ubangi. Art et culture du cœur de l'Afrique*, Bruxelles, 2007, p. 200, pl. V, n° 14

€300,000-500,000
US$330,000-530,000





par Bernard de Grunne

La statue Banda de la collection Danis fait partie d'un corpus restreint d'un sculpteur que j'ai nommé « le Maître de Mobaye », un des rares artistes identifiables de toute la région oubanguienne du nord Congo. La découverte en 2001 de ce nouveau style présentant une unité formelle aussi nette à l'occasion de mon exposition *Mains de Maîtres* montre que l'histoire de l'art africain peut nous réserver encore des surprises de nombreuses décennies après que la majorité des œuvres d'art ont quitté leur pays d'origine en Afrique[1].

Le corpus du « Maître de Mobaye » compte huit statues très clairement de la même main et trois autres figures stylistiquement proches. Ces statues étaient utilisées par une société secrète initiatique dont les objectifs étaient d'accroître la chance des membres, de les protéger de tout mal, de régler les litiges et de consulter les oracles[2].

Ce n'est qu'en 1969 que fut publiée[3] la première sculpture du «Maître de Mobaye », appartenant au collectionneur et marchand de tableaux Joseph Hessel avant 1923. Une seconde statue ayant appartenu à Samuel M. Kootz, marchand de Picasso à New York, fut vendue aux enchères en 1983[4].

Sept autres statues par le « Maître de Mobaye », dont celle de la collection Danis, furent acquises par Xavier Bellouard durant son troisième séjour entre 1927 et 1930 comme chef de subdivision de Fort-Crampel en pays Banda[5]. Enfin, un dernier couple fut recueilli par Raymond Dauvin, en poste dans la région de l'Oubangui-Chari entre 1920 et 1922[6].

Définissons les principales caractéristiques formelles des figures du « Maître de Mobaye », toutes de taille moyenne (entre 40 et 46 cm). La tête est sculptée en forme de demi-sphère, le visage concave en forme de cœur avec des yeux insérés de petites perles blanches, le torse traité comme un cylindre allongé.

by Bernard de Grunne

The Banda statue in the Danis collection is part of a small body of work by a sculptor I have named "the Master of Mobaye", one of the few identifiable artists from the entire Ubangi region of northern Congo. The presentation in 2001 of this new style with such clear formal unity at my exhibition *Mains de Maîtres* shows that the history of African art can still hold surprises for us many decades after the majority of works of art left their African country of origin[1].

The corpus of the "Master of Mobaye" includes eight statues clearly by the same hand and three other stylistically similar figures. These statues were used by a secret initiatory society whose aims were to increase members' luck, protect them from harm, settle disputes and consult the oracles[2].

It was not until 1969 that was published the first sculpture of the "Master of Mobaye", owned by the collector and art dealer Joseph Hessel before 1923[3]. A second statue, which belonged to Samuel M. Kootz, Picasso's dealer in New York, was sold at auction in 1983[4].

Seven other statues by the "Master of Mobaye", including the one in the Danis collection, were acquired by Xavier Bellouard during his third stay between 1927 and 1930 as head of the Fort-Crampel subdivision in Banda country[5]. Finally, the last couple was acquired by Raymond Dauvin, posted in the Ubangi-Chari region between 1920 and 1922[6].

Let's define the main formal characteristics of the figures by the "Master of Mobaye", all of which are medium-sized (between 40 and 46 cm). The head is sculpted in the shape of a half-sphere, the concave face in the shape of a heart, the eyes set with small white beads, and the torso treated like an elongated cylinder.

En 2001, j'avais identifié le « Maître de Mobaye » comme un sculpteur Zande. Marc Leo Felix suggéra en 2003 une réattribution au groupe Banda[7]. Enfin, en 2007, Jan-Lodewijk Grootaers confirma cette attribution Banda et George Meurant énuméra quatre traits stylistiques typiques des Banda au lieu de Zande : la présence d'une surface bicolore, leur plus grande taille, l'absence de toute trace de matière sacrificielle, d'anneaux métalliques ou de perles de verre sur les figurines et l'apparition de scarifications sur certaines d'entre elles[8].

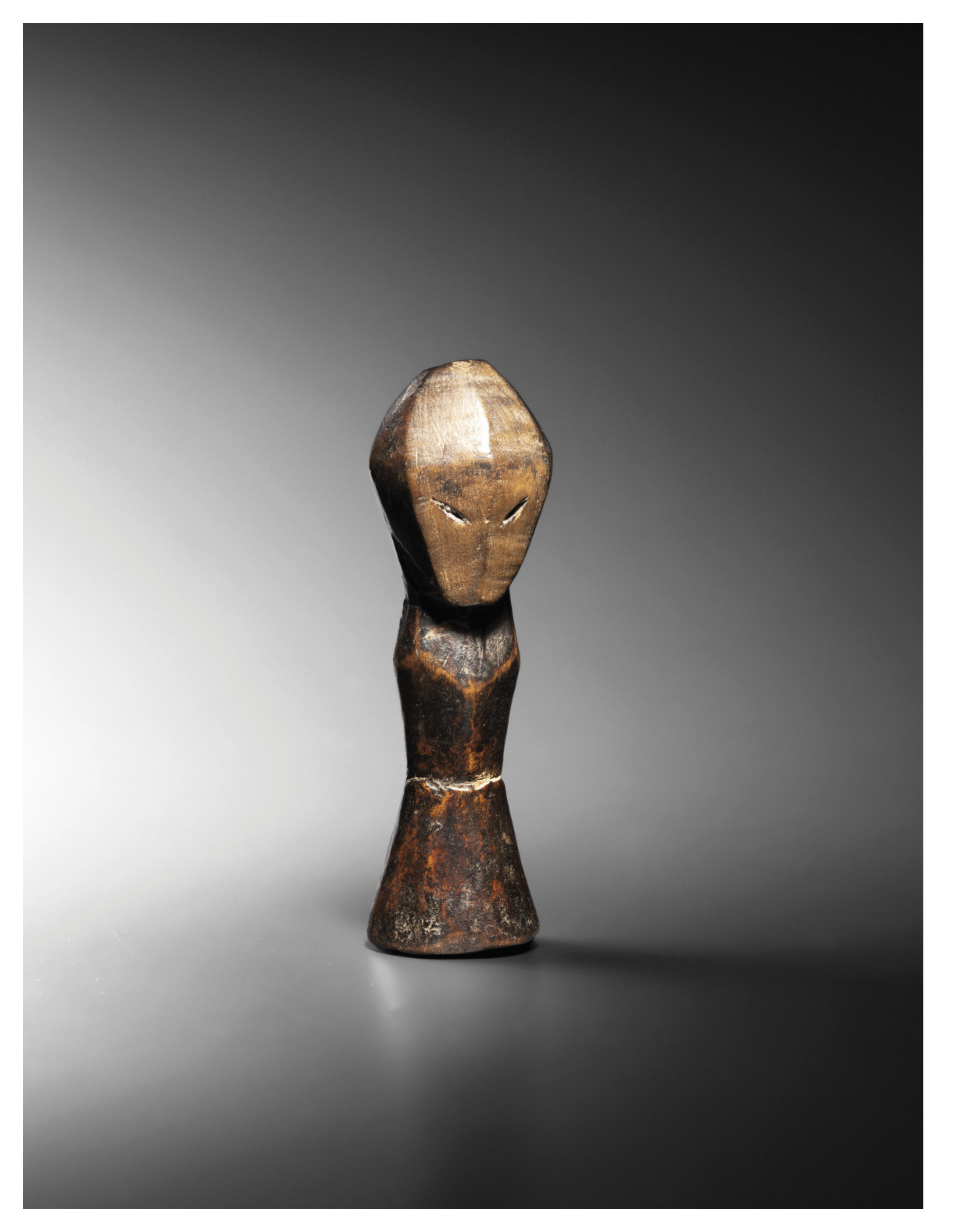
L'apparition du « Maître de Mobaye » est un événement unique dans l'histoire complexe de l'art oubanguien : un artiste au talent hors du commun qui a inventé un nouveau style à l'intérieur d'un canon et qui a produit un ensemble d'au moins huit statues, un phénomène artistique plus fréquemment observé dans les grands royaumes du bassin du Congo tels que les Luba, Hemba, Songye, Luluwa et Kongo.

In 2001, I identified the "Master of Mobaye" as a Zande sculptor. In 2003, Marc Leo Felix suggested reattribution to the Banda group[7]. Finally, in 2007, Jan-Lodewijk Grootaers confirmed this Banda attribution, and George Meurant listed four stylistic features typical of Banda figures rather than Zande: the presence of a two-tone surface, their larger size, the absence of any trace of sacrificial material, metal rings or glass beads on the figurines, and the appearance of scarification marks on some of them[8].

The appearance of the "Master of Mobaye" is a unique event in the complex history of Ubangi art: an artist of extraordinary talent who invented a new style within a canon and produced a set of at least eight statues, an artistic phenomenon more frequently observed in the great kingdoms of the Congo Basin such as the Luba, Hemba, Songye, Luluwa, and Kongo.

[1] Grunne (de), B., *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001.
[2] Grootaers, J.-L., *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*, Bruxelles, 2007, pp. 66-68.
[3] Siroto, L., *Congo*, New York, 1969, pl. 69. La provenance est notée comme collection Essel, mais on peut supposer qu'il s'agissait de Joseph Hessel qui vendit sa collection d'art africain à Charles Ratton en 1926 / *The provenance is noted as Essel collection, but one could suppose that it actually was Joseph Hessel who sold his collection to Charles Ratton in 1926*. *Cf.* Lehuard, R., «Charles Ratton et l'aventure de l'art nègre», in *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1986, n° 60, p. 14.
[4] Grunne (de), B., *Mains de Maîtres. À la découverte des sculpteurs d'Afrique*, Bruxelles, 2001, p. 221, n° 76 et Felix, M., « To rub or not to rub: Ubangian Divination Figures », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2003, n° 30, p. 111.
[5] Jan Fandos-Ruis, *communication personelle* / personal communication, avril 2020.
[6] *Cf.* Pierre Bergé & Associés, Salle des Beaux-Arts, Bruxelles, *Arts primitifs*, 5 juin 2007, lot 548a et 548b.
[7] Felix, M., « To rub or not to rub: Ubangian Divination Figures », in *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2003, n° 30, pp. 110-116.
[8] Voir Grootaers, J.-L., « Open Borders in a Central African Crucible » et Meurant, G., « Ubangian Sculpture », in Grootaers, J.-L., *Ubangi. Art and Cultures from the African Heartland*, Bruxelles, 2007, pp. 174-176.





37

STATUE LÉGA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 9 cm. (3½ in.)

PROVENANCE
Jean Prueyus, Liège

Josefa (1901-2000) et Julius Carlebach (1909-1964), New York, acquis auprès de ce dernier en 1961

Collection Zafrira et Itzhak Shoher, Tel Aviv, acquis auprès de ces derniers

Sotheby's, New York, *African, Oceanic & Pre-Columbian Art Including Property from the Lerner, Shoher and Vogel Collections*, 11 mai 2012, lot 198

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€15,000-25,000
US$17,000-27,000

« La sculpture Léga s'adresse à la fois à l'œil et à l'esprit. Des formes pures et simples, des lignes élégantes démontrent avec brio la virtuosité de cette tradition artistique. Chaque chef-d'œuvre miniature fait en même temps partie d'un vocabulaire visuel complexe utilisé par les membres de la société *Bwami* pour enseigner leur code moral »[1].

Nommée *kalimbangoma*, cette statue était réservée à la société initiatique du *Bwami*. Association semi-secrète et hiérarchisée, elle était chargée de véhiculer les valeurs éthiques et morales qui assuraient la cohésion de l'ensemble de la communauté. Les formes, ici résumées à l'épure, s'animent dans le subtil jeu de facettes et de formes géométriques qui structurent le visage et le corps. La force de cette statue minimaliste réside dans la sensibilité du visage où seuls les yeux sont délicatement incisés.

Pour un exemplaire analogue, voir celui de l'ancienne collection Nancy et Herbert Baker publié dans Baker, H., *Africa, Mediterranean, Oceania. Ethnic Art from the Collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker*, Kansas City, 1966, p. 36, n° 124A.

[1]Cameron A., « Art of the Lega. Meaning and Metaphor in Central Africa », in *African Arts*, Los Angeles, été 2002, vol. 35, p. 44.

"Lega sculpture is intended for both the eye and the mind. Pure, simple forms and elegant shapes brilliantly demonstrate the virtuosity of this artistic tradition. Each miniature masterpiece is at the same time part of a complex visual vocabulary used by members of the *Bwami* society to teach their moral code"[1].

Called *kalimbangoma*, this statue was reserved for the initiatory *Bwami* society. A semi-secret, hierarchical association, it was responsible for conveying the ethical and moral values that ensured the cohesion of the entire community. The pure forms come to life in the subtle interplay of facets and geometric shapes that structure the face and body. The strength of this minimalist statue lies in the sensitivity of the face where only two eyes are delicately incised.

For a similar example, see the one from the former Nancy and Herbert Baker collection published in Baker, H., *Africa, Mediterranean, Oceania. Ethnic Art from the Collection of Mr. and Mrs. Herbert Baker*, Kansas City, 1966, p. 36, no. 124A.



38

■ *f* OISEAU SÉNUFO
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 44 cm. (17⅜ in.)

PROVENANCE
Collection Celeste (1913-2013) et Armand Phillip (1910-2005) Bartos, New York, acquis *ca.* 1960

Christie's, Paris, *Art africain et océanien. Collection Celeste et Armand Bartos*, 19 juin 2013, lot 57

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
Cleveland, Cleveland Museum of Art, *Senufo. Art and Identity in West Africa*, 22 février - 31 mai 2015

St. Louis, SLAM - Saint Louis Art Museum, *Senufo. Art and Identity in West Africa*, 28 juin - 27 septembre 2015

Montpellier, Musée Fabre, *Senufo. Art et identités en Afrique de l'Ouest*, 28 novembre 2015 - 6 mars 2016

BIBLIOGRAPHIE
Gagliardi, S., *Senufo Unbound. Art and Identity in West Africa / Senufo sans frontières. La dynamique des arts et des identités en Afrique de l'Ouest*, Milan, 2014, p. 166, n° 119

€50,000-70,000
US$54,000-75,000

Cet oiseau Sénufo se distingue par son raffinement et ses lignes gracieuses. De la crête doucement ondulée au sommet de la tête à la forme triangulaire délicate représentant les plumes abstraites de la queue, la pièce est saisissante. Le bec incurvé pointe vers le bas et des yeux proéminents ponctuent les deux côtés de la tête dont le long cou, accentué à la pomme d'Adam, s'amincit à sa rencontre avec le corps ovale et les ailes rectangulaires, formant une composition remarquable par sa grâce et sa simplicité géométrique. Un motif en grille couvre la queue et le dos des ailes, tandis qu'un motif triangulaire se répète le long de leurs bords.

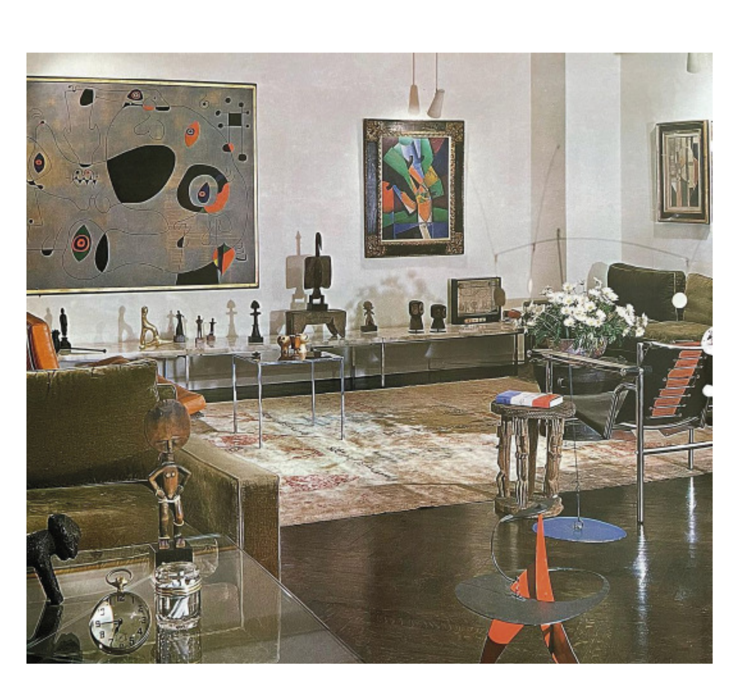
Son épure et son élégance formelle ont séduit la sensibilité esthétique de Céleste et Armand Bartos qui l'ont exposé parmi d'importantes œuvres de Joan Miró, Isamu Noguchi et autres artistes du début des années 1960.

L'oiseau était probablement le fleuron d'une variante « aigle » particulière du prestigieux bâton appelé *tefalipitya* ; ce type de bâton était souvent sculpté avec une figure féminine assise. L'aigle représente la jeunesse et rappelle l'analogie d'une mère-oiseau nourrissant ses petits, tout comme le *sambali*, ou champion cultivateur, est censé subvenir aux besoins de sa communauté.

Refined finesse and graceful lines characterize this Senufo bird. From the softly undulating crest at the top of its head to the delicate, triangular shape representing abstract tail feathers, the piece is a striking example of its type. The curved beak points downwards, and prominent eyes punctuate both sides of the head. The long neck, accentuated by an Adam's apple, tapers to meet the oval body and the rectangular wings, concluding the figure's remarkable grace and geometric simplicity. A grid-like pattern covers the tail and the back of the wings, while a triangular motif repeats along their edges.

This formal simplicity and elegance appealed to the aesthetic sensibilities of Celeste and Armand Bartos, who displayed it prominently among important works by Joan Miró, Isamu Noguchi, and others from the early 1960s.

The bird was likely the finial of a special "eagle" variant of the prestigious staff called *tefalipitya*; this type of staff was frequently carved with a seated female figure. The eagle represents youth and brings to mind the analogy of a mother bird feeding its young, just as the *sambali*, or champion cultivator, would be expected to provide for his community.



Salon de Celeste et Armand Bartos, Manhattan, New York, 1964. DR

39

■ *f* STATUE BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 52.5 cm. (20⅝ in.)

PROVENANCE

Henri Kamer (1927-1992), Paris, en 1977

Philippe Ratton, Paris, en 1981

Olivier Le Corneur (1906-1991), Paris

Sotheby's, New York, 2 décembre 1983, lot 104

Roberto Fainello (1955-1991), Londres

Sotheby's, Paris, 4 décembre 2008, lot 82

Collection privée, Royaume-Uni

Bonhams, New York, 20 novembre 2012, lot 129

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION

Paris, Galerie Philippe Ratton, *Récentes acquisitions*, 1er - 31 décembre 1981

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Arts d'Afrique Noire*, Arnouville, hiver 1977, n° 24, p. 17

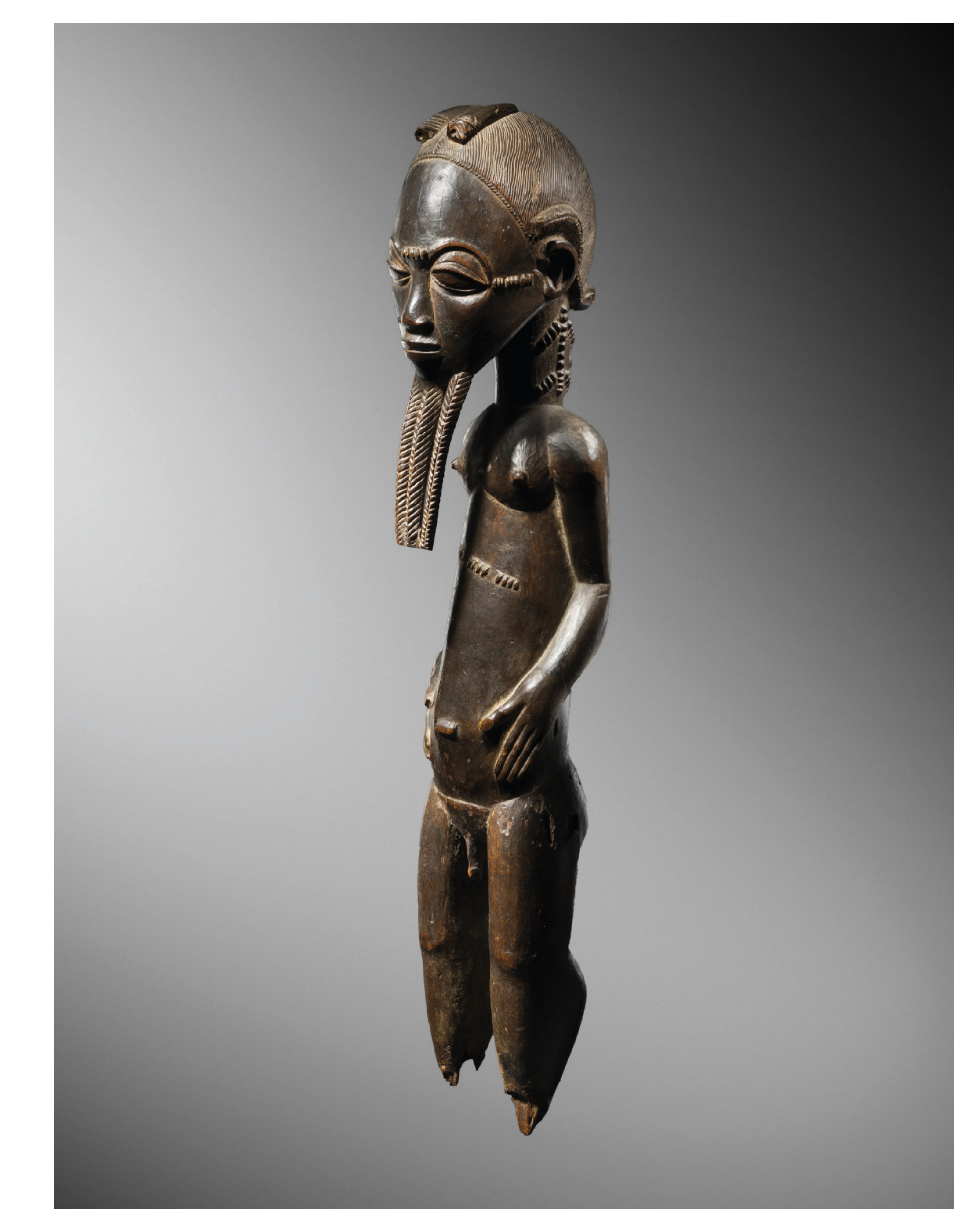
Ratton, P., *Récentes acquisitions*, Paris, 1981, plat recto du carton d'invitation

Claessens, B. et Danis, J.-L., *Baule Monkeys / Singes baule*, Bruxelles, 2016, p. 72, n° 44

Ratton, P., *Expo 50*, Paris, 2023, p. 128

€30,000-50,000

US$33,000-53,000





par Bertrand Goy

Contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, la simplicité n'est pas ce qui caractérise la statuaire Baulé la plus archaïque : en témoignent ses premières représentantes parvenues en Europe qui ont en partage, outre une profusion de détails anatomiques, des visages d'une extrême préciosité et des corps puissants façonnés avec précision. Maurice Delafosse, acquéreur d'un exemplaire de ces statues en 1896, voyait dans son profil le raffinement de celui de Séthi 1er, pharaon d'Égypte, gravé dans la pierre du temple d'Abydos.

L'œuvre de la collection Danis illustre à la perfection ce « maniérisme » au sens du Cinquecento italien. Tous les traits du visage d'un pur ovale sont minutieusement ciselés, de la bouche délicate à l'ample courbure des sourcils protégeant des paupières très étirées, aussi finement dessinées que les ailettes du nez. Les chéloïdes d'usage sont bien marquées aux tempes et sur la glabelle et ornent également le corps, dessinant un motif particulièrement élaboré sur le cou et dans le dos. La coiffure, chef-d'œuvre de sophistication, couvre la tête d'un tressage serré, bordé à sa base d'une large natte en S épousant le contour des oreilles élégamment ourlées, pour se terminer en cadogan. Deux manières de cornes ornant le sinciput et une longue barbe à trois pointes complètent ce portrait d'ancêtre empreint de douceur et de sérénité.

Le personnage est croqué dans la posture très caractéristique de la statuaire Baulé, le corps très droit, les épaules tirées en arrière, mains posées de part et d'autre du nombril, avec pour effet de projeter l'abdomen légèrement vers l'avant. De grande taille, le corps est bien proportionné, doté de membres inférieurs longs et déliés, aux muscles galbés où se devinent les subtiles facettes laissées par la gouge, gages de précision et de qualité. La patine glacée témoigne des onctions autrefois prodiguées à cette sculpture dont la taille et la qualité la réservaient sans doute à la fonction d'*asie usu*, destinée à accueillir des esprits qui, n'assumant pas leur légendaire laideur, exigeaient les plus beaux des réceptacles pour s'y incarner.

by Bertrand Goy

Contrary to what one might imagine, simplicity is not the hallmark of the most archaic Baule statuary, as can be seen from its first representatives to reach Europe, which, in addition to a profusion of anatomical details, share extremely precious faces and powerful bodies shaped with precision. Maurice Delafosse, who bought one of these statues in 1896, saw in its profile a similar refinement to that of Sethi I, Pharaoh of Egypt, engraved in stone at the temple of Abydos.

The work in the Danis collection is a perfect illustration of this "mannerism" in the sense of the Italian Cinquecento. All the features of the purely oval face are meticulously chiselled, from the delicate mouth to the ample curvature of the eyebrows protecting the stretched eyelids as finely drawn as the wings of the nose. The customary keloids well marked at the temples and on the glabella adorn the body also, creating a particularly elaborate pattern on the neck and the back. The hairstyle, a masterpiece of sophistication, covers the head with tight braids, edged into a wide S-shaped curl around the contours of the elegantly hemmed ears to end in a cadogan. A set of horns on the sinciput and a long, three-pointed beard complete this gentle, serene portrait of an ancestor.

The figure is depicted in the highly characteristic posture of the Baule statuary, with the body very upright, shoulders drawn back, and hands placed on both sides of the navel, projecting the abdomen slightly forward. The body is large and well-proportioned, the lower limbs are long and lithe, and shapely muscles reveal the subtle facets left by the gouge, marks of precision and quality. The glazed patina attests to the frequent anointing once lavished on this sculpture which, given its size and quality, was no doubt intended to the function of *asie usu*, to welcome spirits who, not accepting their legendary ugliness, demanded the most beautiful of receptacles in which to be incarnated.

40

f MASQUE IBIBIO
NIGERIA

Hauteur : 22 cm. (8⅝ in.)

PROVENANCE
Maud (1924-2010) et René Garcia, Paris, en 1984

Collection Françoise et Jean (1936-2021) Corlay, Paris

Sotheby's, Paris, *Collection Françoise et Jean Corlay. Arts d'Afrique*, 18 juin 2013, lot 39

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Bastin, M.-L., *Introduction aux arts d'Afrique Noire*, Arnouville, 1984, p. 211, n° 202

€8,000-12,000
US$8,700-13,000

Les éléments de ce masque *idiok*, original et hautement stylisé, forment une composition saisissante. Les yeux concaves en amande sont cernés par trois cercles concentriques aux traces de pigments rougeâtres. Le nez retroussé se confond avec la lèvre supérieure de la bouche ovale, au-dessus de grosses touffes de barbe. La présence puissante de ce masque est soulignée par les variations chromatiques de l'épaisse patine sur la surface et au dos du masque. L'artiste instille une expression imaginative et fantastique, caractéristique des masques *idiok* conçus pour inspirer la peur et le respect.

Voir Kerchache, J., Paudrat, J.-L. et Stephan, L., *L'art africain*, Paris, 1988, pp. 550-551 et Herreman, F., *To Cure and Protect. Sickness and Health in African Art*, New York, 1999, pp. 22-23, pour des masques comparables.

Each element of this unique *idiok* mask is highly stylized, creating a striking composition. The eyes are concave and delineated with repeated concentric almond-shaped circles, with remnants of reddish pigments. The upturned nose conjoins with the upper lip and the mouth, above the splayed tufts of a rough beard. The powerful presence of this mask is further emphasized by the tonal variation of the thick patina throughout the surface and on the back of the mask. The artist produced a fantastical and imaginative expression, typical of these *idiok* masks designed to inspire both fear and respect.

See Kerchache, J., Paudrat, J.-L. and Stephan, L., *L'art africain*, Paris, 1988, pp. 550-551 and Herreman, F., *To Cure and Protect. Sickness and Health in African Art*, New York, 1999, pp. 22-23, for comparable masks.



41

■ *f* STATUE BANGWA
CAMEROUN

Hauteur : 78 cm. (30¾ in.)

PROVENANCE
Suzanne et Hans Greub, Bâle, en 1984
Collection Hans Röthlingshöfer, Bâle
Adrian Schlag, Cologne
Collection Kathrin et Andreas Lindner, Munich
Sotheby's, Paris, *Collection Andreas et Kathrin Lindner*, 8 juin 2007, lot 251
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITION
Bâle, Galerie Greub, *Resonanzen. Naturvolkkunst -Moderne Kunst / Resonances. Tribal Art - Modern Art*, janvier - juin 1984

BIBLIOGRAPHIE
Schneckenburger, M., *Resonanzen. Naturvolkkunst - Moderne Kunst/ Resonances. Tribal Art - Modern Art*, Bâle, 1984, p. 35, n° 2
Schlag, A., *Tribal Art Classics*, Bruxelles, 2005, p. 25
Martínez-Jacquet, E., *Tribal Art Magazine*, Arquennes, printemps 2007, n° 44, p. 33

€200,000-300,000
US$220,000-320,000



par Bernard Dulon

Les Bangwa, installés depuis le XVIIIe siècle dans une région montagneuse au bord occidental du Grassland camerounais, fondèrent neuf chefferies dont la plus importante est encore aujourd'hui celle de Fontem. Par leur langue et leur culture, ils sont très proches des Bamiléké mais, nouveaux occupants d'un territoire frontalier des populations Ekoï de la Cross River, ils ont également profité de ces apports. D'après les explorateurs et ethnologues qui ont côtoyé les Bangwa, ceux-ci semblaient obsédés par la crainte de la magie noire et néanmoins experts en l'art des pratiques occultes.

Des sociétés, ostensibles ou secrètes, régulaient l'ensemble de la vie des royaumes, au nombre desquels il convient de citer celle du *Troh*[1], puissante et redoutée association de bourreaux et faiseurs de rois, et celle du *Lefem*[2], composée de nobles responsables de la garde des doubles cloches en fer forgé et des statues commémoratives royales. Ni autels, ni fétiches, ces représentations étaient les symboles tangibles de la puissance dynastique. Nommées individuellement et protégées par des serviteurs attitrés, elles apparaissaient, parcimonieusement et à l'abri du bosquet sacré, lors des manifestations organisées par la société *Lefem* (funérailles et investitures royales, cérémonies liées à la fertilité des sols).

Cette tradition n'impliquait pas comme chez les Bamiléké la notion de portrait du vivant : le *Fwa* détenait les crânes de ses ancêtres et pour chacun d'entre eux, le sculpteur se devait de réaliser une sculpture allégorique. Georges Braque, admiratif, rendait hommage aux sculptures « nègres », qui, bien qu'animées de l'esprit religieux, participent d'un art anti-idéaliste qui arrive à individualiser ce qui est général, et chaque fois d'une façon différente[3]…

by Bernard Dulon

The Bangwa, settled in the 18th century in a mountainous region on the western edge of the Cameroonian Grassland where they founded nine chiefdoms, the most important of which is still Fontem. In language and culture, they are closely related to the Bamiléké, but as new occupants of a territory bordering the Ekoï populations of the Cross River, they have also benefited from these contributions. According to the explorers and ethnologists who came into contact with the Bangwa, they seemed to have been obsessed by the fear of black magic and were nonetheless experts in the art of occult practices.

Both overt and secret societies regulated the life of the kingdoms, including the *Troh*[1] a powerful and feared association of executioners and kingmakers, and the *Lefem*[2] made up of nobles responsible for guarding the double wrought-iron bells and commemorative royal statues. Neither altars nor fetishes, the Lefem representations were the tangible symbols of dynastic power. Individually named and protected by appointed servants, they appeared, sparingly and in the shelter of the sacred grove, at events organised by the *Lefem* society (royal funerals and investitures, ceremonies linked to soil fertility).

As with the Bamiléké, this tradition did not imply the notion of a portrait of the living: the *Fwa* kept the skulls of his ancestors and for each of them, the sculptor had to create an allegorical sculpture. Georges Braque, in admiration, paid tribute to the "negro" sculptures, which, although animated by the religious spirit, are part of an anti-idealistic art that manages to individualise what is general, each time in a different way[3]…





Dans les royaumes Bangwa, le sculpteur jouissait d'une grande notoriété, même à l'époque révolue où il était encore esclave et le plus talentueux était mandé par le *Fwa*[4] pour réaliser ses effigies dynastiques. C'est donc par un maître en son temps qu'a été sculpté le portrait royal de la collection Danis. Le roi est nu mais les insignes de son rang et de son pouvoir, bracelets et torques royaux, ceinture et bonnet nobiliaires, lui sont toujours conférés. De sa main droite il tient une calebasse destinée aux rites de libations. Bien que figé pour l'éternité dans une posture traditionnelle, son torse puissant, discrètement incliné vers l'avant et ses jambes légèrement fléchies, le révèlent prêt à bondir.

Son visage aux yeux en amandes obliques est caractéristique des styles de la région de Fontem. À l'instar des effigies royales de ce royaume, la totalité de la surface de l'œuvre est recouverte d'une épaisse patine de noir de fumée.

In the Bangwa kingdoms, the sculptor enjoyed great renown, even in the bygone era when he was still a slave, and the most talented was commissioned by the *Fwa*[4] to create his dynastic effigies. It is therefore by a master of his time that the royal portrait in the Danis collection was sculpted. The king is naked but he is wearing the insignia of his rank and power, the royal bracelets and torques and a noble sash and bonnet. In his right hand, he holds a calabash used for libations. Although frozen for eternity in a traditional posture, his powerful torso tilted discreetly forward and his legs slightly bent reveal that he is ready to pounce.

His face, with its slanted almond-shaped eyes, is characteristic of styles from the Fontem region. Like the royal effigies from this kingdom, the entire surface of the work is covered in a thick patina of smoky black.

[1] Ou société de la nuit / *Or society of the night*.
[2] Ou société des gongs / *Or society of the gongs*.
[3] « *Opinions sur l'art nègre* », in *Action*, avril 1920, n° 3. Il est le contraire de l'art grec qui se basait sur l'individu pour essayer de suggérer un type idéal / *It is the opposite of Greek art, which attempted to derive an ideal type from the individual*.
[4] *Fon* chez les Bamiléké / Fon *with the Bamileke*.

42

f STATUE KONGO-VILI
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 16.5 cm. (6½ in.)

PROVENANCE

Collection Josef Herman (1911-2000), Little Cornard

Transmis par descendance

Christie's, Amsterdam, *The Josef Herman Collection of African Art*, 12 décembre 2000, lot 213

William Watson, La Nouvelle-Orléans, acquis lors de cette vente

Sotheby's, Paris, 23 juin 2006, lot 145

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Fagg, W., *Miniature Wood Carvings of Africa*, Bath, 1970, p. 68, n° 63

Hill, G., « I Collect African Sculpture », in *Homes & Gardens*, Londres, septembre 1970, p. 36

Martínez-Jacquet, E., *Tribal Art Magazine*, Arquennes, automne/hiver 2004, n° 36, p. 116

Lecomte, A., Lehuard, R., *et alii*, *Bakongo. « Les fétiches » mi-nkondi, mi-nkisi*, Paris, 2016, p. 69

€4,000-6,000

US$4,400-6,500

Le peuple Kongo est réputé pour ses figures de pouvoir appelées *minkisi* (sg. *Nkisi*) : à travers ces créations, de puissantes forces - bienveillantes ou malveillantes - sont invoquées afin d'aider les membres de la communauté à conjurer la malchance, à résoudre les problèmes de santé, les comportements antisociaux, les litiges juridiques et les délits. La petite dimension de cet exemplaire le destinait certainement à protéger un individu ou une famille.

Ce *nkisi* se démarque par la pléthore d'accessoires le recouvrant. Les bandelettes de tissus, les coquillages, les graines et les perles ceignant les chevilles sont autant d'éléments attestant - au même titre que la très belle patine nuancée brun rouge - son utilisation répétée et prolongée. La tête qui se dégage de cette pluralité de charges offre un visage aux traits finement modelés : un bonnet conique, un nez aux ailes dessinées, une bouche aux lèvres charnues et des yeux mi-clos.

The Kongo people are renowned for their power figures called *minkisi* (sg. *Nkisi*): through these creations, powerful forces - malevolent or benevolent - are invoked to help members of the community to resolve health problems, conjure bad luck, or treat anti-social behaviour, legal disputes and crime. Because of its small size, this figure was certainly intended to protect a single person or a family.

Its wide array of accessories denotes the power of this *nkisi*. The strips of cloth, shells, seeds and beads around the ankles, all attest to its repeated and prolonged use - confirmed by the very fine brown-red patina. The head emerging from these multiple charges offers a face with finely modelled features: a conical bonnet, half-closed eyes, flaring nostrils, a mouth with fleshy lips expressing a faint smile.





43

f MATERNITÉ *PHEMBA* KONGO-YOMBÉ
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 30 cm. (11⅞ in.)

PROVENANCE
Gerard Mathieu Jozeph Lommen (1934-2013), Maastricht
Sotheby's, Paris, 11 juin 2008, lot 158
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€20,000-30,000
US$22,000-32,000

Les maternités *phemba* de la région du Mayombé figurent parmi les œuvres les plus fascinantes de l'art africain. Selon Wyatt MacGaffey, elles étaient utilisées dans le cadre d'un culte de fécondité féminine[1].

Cette maternité se singularise par son superbe naturalisme. Assise en tailleur, dans un geste maternel, elle soutient d'une main la tête de l'enfant étendu entre ses jambes, tandis que l'autre repose sur les genoux de ce dernier. Le buste légèrement penché vers l'avant, dans une posture protectrice, et le cou robuste mettent en exergue la tête prolongée par une élégante mitre qui se déploie depuis le large front. Le réalisme des traits du visage, minutieusement sculptés, se manifeste par une bouche entrouverte dévoilant des dents soigneusement taillées et des yeux sertis de miroirs. La riche ornementation de chéloïdes - en grains de café - couvre la poitrine ainsi que toute la surface dorsale. La patine brune, signe visible de son long usage rituel, achève de magnifier cette pièce.

Cet exemplaire est à rapprocher de celui issu de l'ancienne collection Claude et Pierre Vérité, vendu chez Christie's, à Paris, le 21 novembre 2017 (lot 102).

[1]MacGaffey, W., *Treasures from the Africa-Museum*, Tervuren, 1995, p. 290.

The *phemba* maternity figures of the Mayombé region are among the most fascinating works of African art. According to Wyatt MacGaffey, they were used as part of a cult of female fertility[1].

This maternity stands out by its superb naturalism. Sitting cross-legged, in a maternal gesture, she supports with one hand the head of the child lying between her legs, while the other rests on the child's knees. The slightly forward-leaning torso in a protective posture and the strong neck highlight the head extended by an elegant mitre that unfolds from the broad forehead. The realism of the facial features, meticulously sculpted, shows in the half-open mouth revealing carefully cut teeth and eyes set with mirrors. The chest and the entire back are richly decorated with keloids shaped like coffee beans. The brown patina, visible sign of its long ritual use, enhances the beauty of this piece.

This piece is similar to one from the former Claude and Pierre Vérité collection sold at Christie's in Paris on 21 November 2017 (lot 102).



44

■ MASSUE *GUGU*
ÎLES FIDJI

Est inscrit sur le fût à l'encre blanche le numéro d'inventaire « H.883 ».

Hauteur : 114 cm. (44⅞ in.)

PROVENANCE

Collection James Thomas Hooper (1897-1971), Arundel (inv. n° H.883)

Christie's, Londres, *Melanesian & Polynesian Art from the James Hooper Collection*, 19 juin 1979, lot 81

Sotheby's, Paris, 12 décembre 2012, lot 20

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE

Hooper, J. et Burland, C., *The Art of Primitive Peoples*, Londres, 1953, p. 123, n° 36(a)

Phelps, S., *Art and Artefacts of the Pacific, Africa and the Americas. The James Hooper Collection*, Londres, 1976, p. 201, pl. 114, n° 883

€100,000-150,000

US$110,000-160,000

par Philippe Peltier

Les massues furent les armes les plus prisées des guerriers fidjiens. Instruments de combats efficaces, elles pouvaient être aussi, pour les exemplaires aux formes élaborées, des insignes de prestige exhibés lors des grandes fêtes cérémonielles.

Les massues étaient fabriquées par des sculpteurs dénommés *matai-ni malulu*. Certains de ces *matai* étaient attachés à un chef particulièrement puissant mais le plus souvent ils travaillaient à la commande. Ils étaient rémunérés sous forme de biens et de nourriture pendant tout le temps de fabrication de l'objet qui, dans les cas de formes complexes, pouvait prendre plusieurs semaines. Chaque sculpteur était spécialisé dans un type d'arme ce qui explique la perfection de certaines réalisations. Quant aux motifs gravés ils pouvaient être réalisés par un autre spécialiste.

La taille impressionnante de la massue de la collection Danis, l'équilibre de ses volumes, la complexité des saillies et des arêtes alliés à une savante dissymétrie des motifs gravés, à la netteté et à la régularité des gravures s'inscrivant sur fond carroyé, à la solution exceptionnelle sur ce type d'arme qu'est l'extension des motifs gravés sur une partie du manche, tous ces éléments témoignent que cet objet est l'œuvre de spécialistes au sommet de leur art.

Ce type d'arme porte le nom de *gugu* (ou *ququ*). Dans la nomenclature complexe des massues fidjiennes, les *gugu* - comme les *siriti* dont l'aspect est proche - font partie de formes les plus élaborées. Elles doivent probablement leur nom à la représentation d'un poisson d'eau douce.

D'après Fergus Clunie, éminent spécialiste de Fidji, les massues *gugu* tout comme les *siriti* sont originaires de l'intérieur de l'île de Viti-Levu. Elles sont moins des armes de combat que des armes utilisées lors des cérémonies où elles peuvent apparaître lors de danses.

Cette massue fit partie de la collection d'un des plus grands connaisseurs du siècle dernier : James Hooper. Cette provenance prestigieuse ne peut qu'accroître la renommée de cet exemplaire exceptionnel.

by Philippe Peltier

Clubs were the most prized weapons of Fiji warriors. Not only were they effective fighting implements, they were also, in the case of elaborately shaped specimens, prestigious insignia displayed at major ceremonial festivities.

Clubs were made by sculptors known as *matai-ni malulu*. Some of these *matai* were attached to a particularly powerful chief, but most worked on commission. They were paid in the form of goods and food while the object was being made, which, in the case of complex shapes, could take several weeks. Each sculptor specialised in a particular type of weapon, which explains the perfection of certain creations. The engraved motifs could be created by another specialist.

The impressive size of the club of the Danis collection, the balance of its volumes, the complexity of the projections and edges combined with the clever asymmetry of the engraved motifs, the sharpness and regularity of the engravings on a grid background, and the solution, exceptional for this type of weapon, of extending the engraved motifs onto part of the handle, all bear witness to the fact that this object is the work of specialists at the peak of their art.

This type of weapon is known as a *gugu* (or *ququ*). In the complex nomenclature of Fijian clubs, *gugu* - like *siriti*, which are similar in appearance - are among the most elaborate forms. They probably owe their name to the representation of a freshwater fish.

According to Fergus Clunie, an eminent Fiji specialist, *gugu* clubs, like *siriti*, originated in the interior of the island of Viti-Levu. They are less combat weapons than weapons used in ceremonies, where they could appear during dances.

This club belonged to the collection of one of the greatest connoisseurs of the last century: James Hooper. Its prestigious provenance only enhances the reputation of this exceptional example.



45

■ *f* STATUE VÉZO-SAKALAVA
MADAGASCAR

Hauteur : 48.5 cm. (19 in.)

PROVENANCE
Pierre J. Langlois (1927-2015), Lille, acquis *ca.* 1972
Arne Ekstrom (1908-1996), New York, acquis *ca.* 1985
Sotheby's, New York, 11 novembre 2005, lot 154
Collection privée, États-Unis
Sotheby's, New York, 17 novembre 2006, lot 220
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Goy, B., *Arts anciens de Madagascar*, Milan, 2015, p. 290, n° 172

€50,000-70,000
US$54,000-75,000





par Bertrand Goy

Il est rare dans l'histoire des arts d'Afrique et d'Océanie de connaître l'identité d'un artiste. La mémoire de Madagascar a retenu celle de Tsivolosa, un homme du sud venu du pays Antanosy pour contribuer à l'hommage rendu aux défunts aux alentours de Belo-sur-Tsiribihina, en pays Sakalava.

Au début du XXe siècle, il sculpta dans le bois le couple de gardiens qui veillaient à Tsianihy sur la tombe de Toera, dernier souverain à régner sur le royaume Sakalava du Ménabé, mort en 1897. Leur qualité lui valut la commande d'une statue inspirée de la Grèce antique, la « Vénus de Belo », et de deux sculptures profanes, clous de l'exposition *Art Sakalava* en 1963 à Antananarivo. Des détails stylistiques récurrents dans son œuvre permirent d'identifier Tsivolosa comme l'auteur des plus originales et remarquables œuvres que compte la statuaire funéraire malgache.

Rompant avec le classicisme figé et inlassablement répété de ses prédécesseurs en s'affranchissant des contraintes rituelles, le sculpteur révolutionna le genre, comme en témoignent les photos prises en 1961 montrant une dizaine de ses statues, déjà érodées par les intempéries, dans la sépulture d'Ankirondro. Au faîte des traditionnelles enceintes de bois encadrant les tombes, trônaient ici « un christ d'une autre forme et d'une autre croyance », et là «un fabuleux canard à bosse qui pourrait avoir sa place parmi les créatures baroques ornant la façade d'une basilique italienne ». Aux autres extrémités du grand cairn, des femmes aux coiffures très élaborées sont habillées, contrairement à la tradition. Celle de la collection Danis, sauvée des inexorables dommages du temps, danse.

L'artiste a saisi cet instant où la ballerine, dont on lit la concentration sur le visage, dressée sur ses pointes, la tête penchée sur le côté et les bras en couronne, amorce la prochaine position d'une chorégraphie semblant sortir du répertoire classique. Tout le talent de Tsivolosa s'exprime dans ce mouvement.

by Bertrand Goy

It is rare in the history of the arts of Africa and Oceania to know the identity of an artist. The memory of Madagascar has retained that of Tsivolosa, a man from the south, who came from Antanosy country to contribute to the homage paid to the dead around Belo-sur-Tsiribihina, in Sakalava country.

At the beginning of the 20th century, he sculpted in wood the couple of guardians who watched over the tomb of Toera at Tsianihy, the last sovereign to reign over the Sakalava kingdom of Ménabé, died in 1897. Their quality earned him a commission for a statue inspired by ancient Greece, the "Venus of Belo," and two secular sculptures, the highlights of the *Art Sakalava* exhibition in Antananarivo in 1963. Stylistic details recurring in his work identified Tsivolosa as the author of some of the most original and remarkable works of Malagasy funerary statuary.

Breaking away from the staid, endlessly repeated classicism of his predecessors by freeing himself from ritual constraints, the sculptor revolutionised the genre, as shown by photographs taken in 1961 featuring a dozen of his statues, already eroded by the weather, in the Ankirondro burial site. At the top of the traditional wooden enclosures framing the tombs was here "a Christ of another form and belief", and there "a fabulous humpback duck that could have its place among the baroque creatures adorning the façade of an Italian basilica". At the other extremity of the cairn, women with very elaborate hairstyles are dressed, contrary to tradition. The one in the Danis collection, saved from the inexorable ravages of time, is dancing.

The artist has captured the moment when the ballerina, her face showing her concentration, stands on her pointes, her head tilted to one side and her arms in a crown, to start the next position of a choreography that seems to belong to the classical repertoire. All of Tsivolosa's talent is expressed in this movement.

46

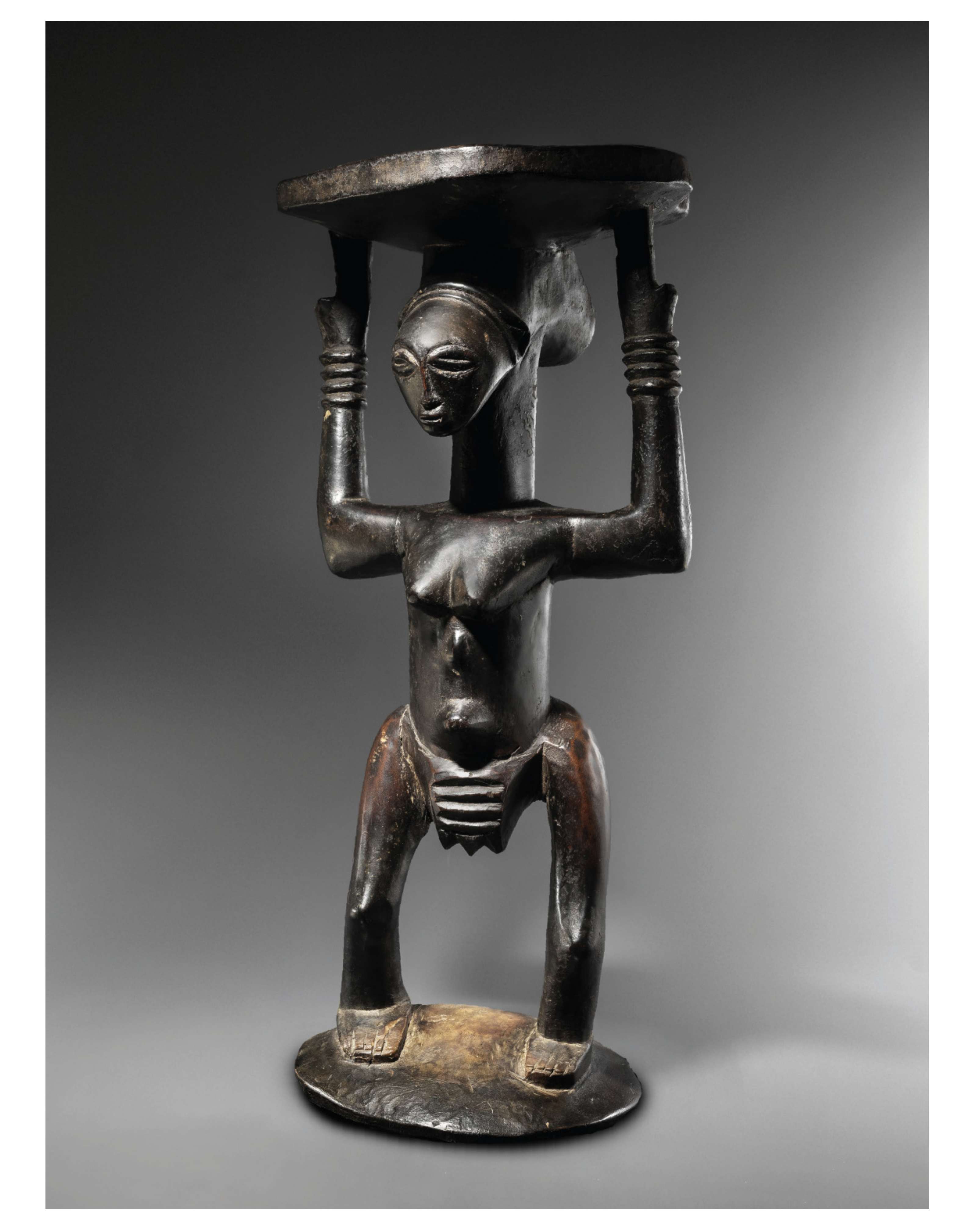
■ *f* SIÈGE À CARIATIDE LUBA
RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 45.5 cm. (18 in.)

PROVENANCE
Patricia Ann Withofs (1934-1998), Londres
Hélène et Philippe (1931-2019) Leloup, Paris
Collection Nicole et John Dintenfass, New York
Sotheby's, Paris, *Collection Nicole et John Dintenfass*, 23 juin 2006, lot 51
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Neyt, F., *Luba. To the Sources of the Zaire / Luba. Aan de bronnen van de Zaire / Luba. Aux sources du Zaire*, Paris, 1993, p. 89

€120,000-180,000
US$130,000-190,000





Femmes et pouvoir sont inextricablement liés dans la société Luba. Si les emblèmes de la royauté Luba sont représentés par une myriade de formes, de styles et d'approches différant selon les nombreux artistes, l'image de la femme y est omniprésente. Ces emblèmes à l'iconographie féminine comprennent notamment les trônes à cariatides, les bâtons et les haches. En effet, l'autorité politique Luba est « un mélange délicat et délibérément ambigu d'éléments féminins et masculins – dans cet ordre d'importance »[1]. Les femmes jouent un rôle actif dans la constitution d'alliances, la prise de décisions et les conflits de succession. Ainsi après la mort d'un roi, sa mémoire et son esprit sont incarnés par une femme portant le titre de *Mwadi* qui entretient une relation rituelle avec le roi en exercice. Comme l'a déclaré Banze Mukangala, titulaire d'une charge publique chez les Luba, en 1989 : « le pouvoir vient des femmes. Même si un homme règne sur le trône, la dignité de la femme est néanmoins reconnue comme source de pouvoir. C'est d'elle qu'émane le pouvoir »[2].

Sièges d'autorité, de nature semi-sacrée, les tabourets situent le pouvoir et la mémoire dans l'espace[3]. Il existe deux types principaux de tabourets : les premiers, à deux ou trois pieds, entièrement décorés d'images géométriques, sont rares. Le second type, plus répandu dans les collections européennes, se caractérise par une cariatide, un élément de support en forme de figure féminine qui fait le lien entre la base et l'assise. Destinés à accompagner le chef comme instrument de son pouvoir, ces tabourets sont rarement utilisés pour s'asseoir.

Typologie très rare dans le corpus plus large des tabourets à cariatides, ce trône est composé d'une figure féminine élégamment élancée et stylisée, aux traits gracieux. François Neyt attribue cette pièce à l'atelier Samba de la rive ouest du Zaïre[4]. Le tabouret est caractérisé par une figure svelte aux bras levés à angle droit, dont les mains abstraites soutiennent l'assise du tabouret. Quatre bracelets sculptés ornent chaque bras, tandis que la coiffure est disposée en chignon à l'arrière de la tête. Posés sur une base cylindrique légèrement arrondie, les pieds reflètent les bras en s'appuyant sur la base.

Neyt a cité les quelques exemples connus de ce type, dont le tabouret de l'Ethnographic Museum d'Anvers (inv. n° AE.0500) et deux tabourets du Museum für Völkerkunde de Berlin, acquis par Leo Frobenius (inv. n° N IIIC. 19958 et IIIC. 19977).

[1] Nooter, M. et Roberts, A., *Luba*, Milan, 2007.
[2] Nooter, M., «The King is a Woman. Shaping Power in Luba Royal Arts», in *African Arts*, Los Angeles, automne 2013, vol. 46.
[3] Nooter, M. et Roberts, A., «Memory. Luba Art and the Making of History», in *African Arts*, Los Angeles, hiver 1996, vol. 29.
[4] Neyt, F., *Luba. Aux sources du Zaïre*, Paris, 1994.

Women and power are inextricably linked in Luba society. While emblems of Luba royalty are represented through a myriad of different forms, styles, and approaches by a variety of artists, female imagery remains ubiquitous throughout. Such regalia include caryatid thrones, staffs, and ceremonial axes, among others, which frequently include female iconography. Indeed, Luba political authority is "a delicate and deliberately ambiguous mélange of female and male elements – in that order of significance"[1]. Women play active roles in alliance building, decision making, and succession disputes. Even after a king passed away, his memories and spirit were embodied by a woman with the title of *Mwadi*, who would maintain a ritual relationship with the presiding king. As Banze Mukangala, a Luba officeholder, stated in 1989, "the power comes from women. Even if a man reigns on the throne, one recognizes nevertheless the dignity of the woman as a source of power. It is from her that power emanated"[2].

Conveyors of authority and semi-sacred by nature, stools situate power and memory in space[3]. There are two main types of stools: the first, two-legged or three-legged seats entirely decorated with geometric imagery, are rarely encountered. The second type is more ubiquitous within European collections and is characterized by a support element in the form of a female figure which is the link between the base and the seat. Destined to accompany the chief as an implement of his power, these stools are rarely used to sit.

A very rare typology within the larger corpus of caryatid stools, this throne is composed of an elegantly elongated and stylized female figure with graceful features. François Neyt attributed this piece to the Samba workshop of the west bank of the Zaire river[4]. The stool is characterized by a slender figure with arms raised upwards at right angles, supporting the seat of the stool with abstracted hands. Four sculpted bracelets adorn each arm, while the coiffure is arranged in a chignon at the back of the head. Positioned on a gently rounded cylindrical base, the legs mirror the arms as they stand grounded on the base.

Neyt has cited the few known examples of this type, including the stool at the Ethnographic Museum in Antwerp (inv. no. AE.0500) and two stools in the Museum für Völkerkunde Berlin, acquired by Leo Frobenius (inv. no. N IIIC. 19958 and IIIC. 19977).

47

POULIE DE MÉTIER À TISSER BICÉPHALE GURO
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 14.5 cm. (5¾ in.)

PROVENANCE
John J. Klejman (1906-1995), New York

Collection Frieda (1921-2008) et Milton (1914-2005) Rosenthal, Harrison, acquis auprès de ce dernier

Sotheby's, New York, *The Collection of Frieda and Milton Rosenthal. African and Oceanic Art*, 14 novembre 2008, lot 44

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€10,000-15,000
US$11,000-16,000

« La typologie des poulies sculptées de la Côte d'Ivoire est relativement complexe et joue pleinement sur un vaste répertoire qui fait se côtoyer les humains, les génies et les animaux […] la tête seule étant le plus souvent représentée»[1].

Dans de très rares occurrences, deux têtes sont représentées, magnifiant avec éloquence les canons de beauté du style Guro. Le couple est ici mis à l'honneur : les deux têtes accolées se distinguent par une coiffe finement sculptée symbolisant leur sexe respectif. La profondeur et les nuances de la patine témoignent de l'usage prolongé de cette œuvre, célébrant ainsi jusque dans les objets du quotidien le rôle primordial de l'esthétique au sein de cette culture.

Cette remarquable poulie bicéphale de métier à tisser faisait autrefois partie de la collection de John J. Klejman, célèbre marchand d'art africain. Elle illustre avec raffinement le savoir-faire des artistes en pays Guro.

"The typology of sculpted pulleys from the Ivory Coast is relatively complex and makes full use of a vast repertoire that brings together humans, genies and animals [...] the head alone is most often represented"[1].

On very rare occasions, two heads are depicted, magnifying eloquently the beauty canons of the Guro style. Here, the two heads sculpted together are distinguished by a finely sculpted headdress symbolising their respective sexes. The depth and nuances of the patina testify to the long use of this work, celebrating even in everyday objects the primordial role of aesthetics in this culture.

This remarkable double-headed loom pulley was once part of the collection of John J. Klejman, the famous African art dealer. It is a refined illustration of the know-how displayed by Guro artists.

[1]Falgayrettes-Leveau, C., *Au fil de la parole*, Paris, 1995, p. 168.





48

f FIGURE DE RELIQUAIRE KOTA-SANGO
GABON

Hauteur : 29 cm. (11⅜in.)

PROVENANCE
Sotheby's, Londres, 3 décembre 1984, lot 156
Collection Stanley Joseph Seeger (1930-2011), Guildford
Sotheby's, Londres, *1000 Ways of Seeing. The Private Collection of the Late Stanley J. Seeger*, 5 et 6 mars 2014, lot 198
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

€70,000-100,000
US$76,000-110,000

Une multitude de matériaux, de formes et de textures juxtaposés et complémentaires composent cette figure de reliquaire Kota. Uniques dans le domaine vaste et varié de l'art africain, les figures de reliquaire Kota sont composées d'une structure de bois sur laquelle sont savamment appliquées plaques et bandes de cuivre, de laiton et de fer - métaux très appréciés des Kota.

La tête de la figurine est coiffée d'une feuille de laiton fixée par des agrafes indigènes en cuivre jusqu'à l'arrière de la tête. Deux paires de sourcils en demi-lune, l'une en laiton et l'autre en cuivre, encadrent les yeux en os. Sous les yeux, en contraste à ces courbes, des bandes métalliques horizontales s'étirent du nez jusqu'aux bords du visage. Des perforations figurent la bouche ronde, et d'autres descendent jusqu'à la base du menton. Un long cou entouré de bandes de laiton relie la tête au corps triangulaire de la figure.

Cette belle œuvre a appartenu à Stanley J. Seeger, grand amateur de design, d'arts décoratifs, d'arts précolombien et africain. Collectionneur prolifique et passionné ayant toujours gardé un profil confidentiel dans le monde de l'art, Seeger acquit d'importantes œuvres d'artistes tels que Francis Bacon, Max Beckmann, et Picasso.

This Kota reliquary figure is composed of a multitude of juxtaposed and complementary materials, shapes, and textures. Unique within the extensive and varied field of African art, Kota reliquary figures are composed of an underlying wood structure covered with skillfully applied plates and strips of copper, brass, and iron - metals which are greatly valued amongst the Kota.

The figure's head is capped by a sheet of brass, extending to the back and affixed with indigenous copper staples. Two pairs of semi-lunar eyebrows, the top one brass and the bottom one copper, frame the eyes made of bone. Contrasting these curvilinear elements, metal strips beneath the eyes span outwards from the central nose to the edges of the face. A circle of perforated holes features the mouth-like feature, with the perforations extending to the bottom of the chin. A long neck wrapped in brass strips connects the head to the triangle-shaped body of the figure.

This beautiful piece belonged previously to Stanley J. Seeger, a great enthusiast of design, decorative arts, pre-Columbian and African arts. A prolific and passionate collector who maintained a low profile within the art world throughout his life, Seeger acquired important works by artists including Francis Bacon, Max Beckmann, and Picasso.



49

■ *f* MATERNITÉ *PHEMBA* KONGO-YOMBÉ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO

Hauteur : 40 cm. (15¾ in.)

PROVENANCE

Collection Maurice de Raikem, Belgique, acquis entre 1920 et 1925

Transmis par descendance

Patrick Dierickx, Bruxelles

Collection Robert Rubin (1934-2009), New York, acquis auprès de ce dernier en 1985

Transmis par héritage

Sotheby's, New York, *The Robert Rubin Collection of African Art*, 13 mai 2011, lot 40

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS

New York, Center for African Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 23 mai 1991 - 2 janvier 1992

New York, New Museum of Contemporary Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 11 mai - 18 août 1991 *(concomitamment)*

Dallas, Dallas Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 9 février - 5 avril 1992

St. Louis, SLAM - Saint Louis Art Museum, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 15 mai - 5 juillet 1992

Charlotte, Mint Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 8 août - 11 octobre 1992

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 7 novembre 1992 - 10 janvier 1993

Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 6 février - 4 avril 1993

Miami, Center for Fine Arts, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 1993

Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 17 novembre 1993 - 16 janvier 1994

Lyon, ELAC - Espace Lyonnais d'Art Contemporain, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 11 janvier - 18 avril 1994

Liverpool, Tate Gallery, *Africa Explores. 20th Century African Art*, 28 mai - 14 août 1994

New York, Museum for African Art, *To Cure and Protect. Sickness and Health in African Art*, 7 février - 31 août 1997

Washington, D.C., NMHM - National Museum of Health and Medicine, *To Cure and Protect. Sickness and Health in African Art*, 18 février - 23 août 1999

Brookville, Hillwood Art Museum, Long Island University, *Perpetuating the Culture. African Images of Mother and Child*, 26 août - 5 octobre 2002

New York, Sean Kelley Gallery, *Primitivism Revisited. After the End of an Idea*, 16 décembre 2006 - 27 janvier 2007

BIBLIOGRAPHIE

Lehuard, R., *Art bakongo. Les centres de style*, Arnouville, 1989, vol. II, p. 633

Vogel, S., *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, 1991, p. 261, n° 126

Herreman, F., *To Cure and Protect. Sickness and Health in African Art*, New York, 1999, p. 18, n° 4

Caron, M., « The Politics of Life and Death », in *World Watch*, Washington, D.C., mai - juin 1999, p. 31

Cole, H., *Perpetuating the culture. African Images of Mother and Child*, Brookville, 2002, p. 41

Grunne (de), B., *Kongo. Phemba*, Bruxelles, 2022, pp. 87-88, n° 36

€60,000-90,000

US$65,000-96,000





Phemba, la représentation de la maternité, illustre l'universalité de l'image de la mère et son enfant selon l'esthétique propre à ces statues du pays Yombé.

Cette figure, assise en tailleur sur un coffre-reliquaire ciselé, dont les mains finement détaillées soutiennent tendrement l'enfant endormi sur ses genoux, protège le lignage par sa gestuelle attentive. Le port de tête altier à l'attitude péremptoire incarne le pouvoir. La bouche entrouverte aux dents aiguisées sublime son autorité. Les courbes harmonieuses, les seins fiers, l'étole de scarifications en croisillons couvrant la poitrine et les épaules du buste élancé, les bracelets et le double collier de perles ceignant la taille, renforcent l'importance et le rang de la jeune mère.

A ce sujet, Bernard de Grunne indique que « ces *phemba* ont été sculptées pour honorer la mère d'une grande famille, saluée comme un sommet et gardienne de tout le peuple, *nlunda banti*, une mère qui a élevé les enfants de toute la communauté. Cette aristocrate fondatrice non seulement remplissait son rôle de manière exemplaire, mais était aussi une personne possédant de grands pouvoirs et du prestige, car comme régente, elle portait le bonnet de chef initié *mpu* »[1].

Ce très bel exemplaire, sculpté avec un sens infini du détail, est à rapprocher de celui - probablement du même artiste ou atelier - de l'ancienne collection Armand Arman publié dans Laude, J., *et alii, Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967, n° 103.

[1] Grunne (de), B., *Kongo. Phemba*, 2022, p. 3.

Phemba, the representation of maternity, illustrates the universality of the image of the mother and child according to the aesthetic criteria specific to these statues from Yombé country.

This figure, seated cross-legged on a finely carved reliquary coffer, gestures attentively as she holds with her hands the child lying on her legs, thus protecting the lineage. In a peremptory attitude, the haughty head embodies power. The half-open mouth, with its filed teeth, sublimates her authority. The voluptuous curves, the bracelets encircling the arms, the loincloth and the constellation of scarifications adorning the bust reinforce the importance and rank of the mother.

On this subject, Bernard de Grunne points out that "these *phemba* were sculpted to honour the mother of a large family, hailed as a pinnacle and guardian of all the people, *nlunda banti*, a mother who raised the children of the entire community. This founding aristocrat not only fulfilled her role in an exemplary manner, but was also a person of great power and prestige, for as regent she wore the cap of an initiated *mpu* chief" [1].

This very fine example can be compared with the one - probably by the same artist or workshop - in the former Armand Arman collection published in Laude, J., *et alii, Arts primitifs dans les ateliers d'artistes*, Paris, 1967, no. 103.

50

f MASQUE MAKONDÉ
MOZAMBIQUE

Hauteur: 30 cm. (11⅞ in.)

PROVENANCE
Michael Oliver, New York

Collection Allan Stone (1932-2006), New York, acquis *ca.* 1980

Sotheby's, New York, *The Collection of Allan Stone. African, Oceanic and Indonesian Art*, 15 novembre 2013, lot 146

Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

EXPOSITIONS
New York, Center for African Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 23 mai 1991 - 2 janvier 1992

New York, New Museum of Contemporary Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 11 mai - 18 septembre 1991 *(concomitamment)*

Dallas, Dallas Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 9 février - 5 avril 1992

St. Louis, SLAM - Saint Louis Art Museum, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 15 mai - 5 juillet 1992

Charlotte, Mint Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 8 août - 11 octobre 1992

Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 7 novembre 1992 - 10 janvier 1993

Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 6 février - 4 avril 1993

Miami, Center for Fine Arts, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 1993

Barcelone, Fundació Antoni Tàpies, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 17 novembre 1993 - 16 janvier 1994

Lyon, ELAC - Espace Lyonnais d'Art Contemporain, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 11 janvier - 18 avril 1994

Liverpool, Tate Gallery, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 28 mai - 14 août 1994

Berlin, HKW - Haus der Kulturen der Welt, *Africa Explores. 20th Century African Art,* 1998

BIBLIOGRAPHIE
Vogel, S., *Africa Explores. 20th Century African Art*, New York, 1991, p. 80, n° 10

€12,000-18,000
US$13,000-19,000

Objet primordial dans la vie rituelle des Makondé, ce masque-heaume *lipiko* était principalement utilisé lors des rites initiatiques des jeunes filles et garçons, et lors de funérailles.

Cet exemplaire est particulièrement remarquable dans l'attention portée par l'artiste au naturalisme de l'ensemble. La tête humaine est sculptée avec une grande attention. Le cou est puissant et massif ; les yeux fendus en amande sont surmontés de lourdes paupières et la bouche aux lèvres ourlées laisse apparaître une rangée de dents. Le réalisme a été poussé à l'extrême jusqu'à incorporer des cheveux afin de signifier la moustache et le collier de barbe. Dépassant à peine du turban, quelques cheveux soulignent délicatement la naissance du front.

En jouant sur les plis et les motifs géométriques - lunes et soleils (?) - du dastar, l'artiste réhausse l'élégance de cette coiffe traditionnelle des Sikh, une population présente au Mozambique dès la moitié du XIXe siècle.

Cet exemplaire, l'un des plus importants du corpus, est à rapprocher de ceux conservés au Museum of Fine Arts Boston (inv. n° 2014.1968) et au Museo delle Culture de Milan (inv. n° AFR 01104).

The *lipiko* mask-helmet, essential in the ritual life of the Makonde people, was mainly used during initiation rites for young girls and boys, and at funerals.

This particularly remarkable example stands out by the plastic naturalism of the artist's work. The human head is sculpted with great care. The neck is powerful and massive; the slit almond-shaped eyes are covered by heavy eyelids, and the hemmed lips faintly reveal a row of teeth. Makonde realism is expressed by hair on the moustache, the beard, and barely visible under the turban, the top of the forehead.

By playing with its folds and geometric motifs - moons and suns (?) - of the dastar, the artist enhances the elegance of this traditional headdress of the Sikh, a population present in Mozambique from the mid-19th century.

This work, among the most important ones in the corpus, is similar to those in the Museum of Fine Arts Boston (inv. no. 2014.1968) and the Museo delle Culture in Milan (inv. no. AFR 01104).



51

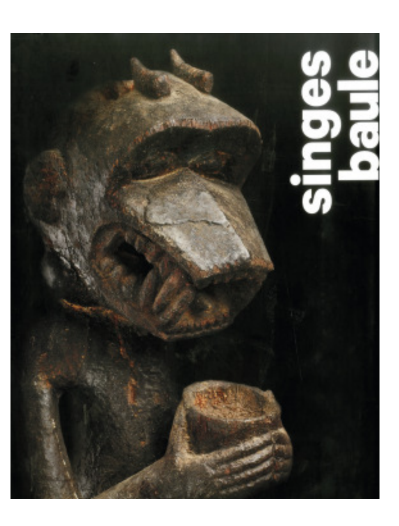
■ *f* SINGE BAULÉ
CÔTE D'IVOIRE

Hauteur : 64.5 cm. (25⅜ in.)

PROVENANCE
Robert Duperrier (1917-1996), Paris
Samir Borro, Bruxelles, acquis *ca.* 1975
Sotheby's, Paris, 18 juin 2013, lot 87
Collection Jean-Louis Danis, acquis lors de cette vente

BIBLIOGRAPHIE
Claessens, B. et Danis, J.-L., *Baule Monkeys / Singes baule*, Bruxelles, 2016, plat recto et pp. 40-41, 130 et 182, n° 21

€150,000-250,000
US$170,000-270,000



Claessens, B. et Danis, J.-L., *Baule Monkeys / Singes baule*, Bruxelles, 2016, plat recto. DR



par Bruno Claessens

Le singe Baulé de la collection Danis peut être considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du genre ; c'était donc le choix naturel pour la couverture de l'ouvrage de référence sur ce sujet publié par le collectionneur en 2016. Malgré son statut iconique, cette figure portant une coupe menait une vie secrète au sein de la société Baulé : peu de gens étaient autorisés à pénétrer dans son bois sacré dans la forêt, les femmes et les enfants ne pouvaient le voir sous peine de mort.

Selon les croyances traditionnelles, le monde des Baulé en Côte d'Ivoire était peuplé de puissances surnaturelles qui influençaient en bien ou en mal la vie humaine. Ces forces nécessitaient parfois la création d'objets tangibles afin de pouvoir les abriter et les utiliser dans un culte pour améliorer les conditions d'un individu ou d'une communauté. *Amuin*, cette force invisible, pouvait être matérialisée par une figure en bois ressemblant à un singe. Le choix explicite d'une iconographie zoomorphe place cette statue dans le domaine de la brousse, que les Baulé associaient au surnaturel et à l'incivilisé.

Le zoomorphisme frappant de la tête, ses grandes canines rappelant le babouin, est une association appropriée puisque cet animal était largement craint. L'aspect impressionnant de ces statues était essentiel pour susciter l'effroi et le respect nécessaires à la régulation de la vie du village que l'on attendait d'elles. Un trait essentiel de ces sculptures est leurs avant-bras relevés et leurs mains serrant une coupe prête à recevoir les offrandes - une référence fonctionnelle aux sacrifices fréquents nécessaires à maintenir la bienveillance et la coopération de l'esprit.

Outre la tête puissamment sculptée et occupée par des charges, les jambes entrelacées de ce singe sont une caractéristique exceptionnelle. En référence probable à l'esprit surnaturel qui habitait la statue, cette hélicoïde ajoute un dynamisme rotatif à la figure. Seuls quelques singes présentent cette rare particularité, dont l'un a été publié en 1958 par Michel Leiris et Jacqueline Delange. Les brassards sur la partie supérieure du bras gauche signalent l'appartenance au culte *mbra*, reflétant l'utilisation par les membres de ce culte de bracelets en fibres connus pour protéger la communauté contre les esprits malveillants. Les deux cornes sculptées au sommet de la tête font référence au sorcier propriétaire dont le chapeau en était souvent orné. Enfin, l'iconographie intimidante de ce porteur de coupe Baulé est renforcée par la profonde patine qui atteste des années de sacrifices visant à renforcer et à apaiser la force qu'il abritait autrefois.

by Bruno Claessens

This Baule monkey figure of the Danis collection can be considered one of the masterpieces of the genre. It was therefore the obvious choice to grace the front cover of the reference book on the subject published by the collector in 2016. Notwithstanding its current iconic status, this bowl-bearing figure would have led a hidden life within Baule society; few people were allowed into its sacred grove ('bois sacré') in the forest, and women and children were forbidden to see it on the punishment of death.

According to traditional belief, the world of Ivory Coast's Baule people was populated by supernatural powers that positively or negatively influenced human life. These forces sometimes required the creation of tangible objects so that they could be lodged and used in a cult to improve the living conditions of an individual or the whole community. *Amuin*, such an invisible power, could be materialized in a wooden monkey-like figure. The explicit choice for a zoomorphic iconography placed this statue in the realm of the bush, which the Baule associated with the supernatural and uncivilized.

The vivid zoomorphism of the figure's head, with the large canines referencing the baboon, is hence a befitting association as the animal was widely feared. The awe-inspiring emphasis was essential for the statue to elicit the fear and respect necessary to perform the regulating functions of village life that were expected from it. An essential trait of these sculptures are the raised forearms, with the hands clasping a bowl ready to receive offerings - a functional reference to the frequent sacrifices that were needed to maintain the spirit's benevolence and cooperation.

Besides its breath-taking head, the intertwining legs of the Danis monkey are an exceptional feature. Possibly referencing the supernatural spirit that dwelled in the statue, these swirling legs add a rotating dynamism to the figure's stance. Only very few monkeys display this rare feature, one of them published in 1958 by Michel Leiris and Jacqueline Delange. The armbands on the upper left arm signal this statue's use in the *mbra* cult, mirroring the similar use of bracelets made of multiple fiber strands by the members of this cult, known to protect the community against malevolent spirits. The two sculpted horns on top of the head reference the diviner who owned this statue, as his hat was often adorned with such empowered containers. Finally, the intimidating iconography of this Baule cup-bearer is strengthened by the deep patina attesting to years of sacrifices to empower and soothe the force it once housed.



CONDITIONS DE VENTE PARIS Acheter chez Christie’s

CONDITIONS DE VENTE

Les présentes Conditions de vente et les Avis importants et explication des pratiques de catalogage énoncent les conditions auxquelles nous proposons à la vente les **lots** indiqués dans ce catalogue. En vous enregistrant pour participer aux enchères et/ou en enchérissant lors d’une vente, vous acceptez les présentes Conditions de vente, aussi devez-vous les lire attentivement au préalable. Vous trouverez à la fin un glossaire expliquant la signification des mots et expressions apparaissant en caractères gras.
À moins d’agir en qualité de propriétaire du **lot** (symbole Δ), Christie’s France SNC, 9 avenue Matignon 75008 Paris, France (et à laquelle il est fait référence par Christie’s, ‘nous’, ‘notre’, ‘nous-même’ dans ces Conditions de Vente) agit comme mandataire pour le vendeur. Cela signifie que nous fournissons des services au vendeur pour l’aider à vendre son **lot** et que Christie’s vend le **lot** au nom et pour le compte du **vendeur**. Lorsque Christie’s agit en tant que mandataire du **vendeur**, le contrat de vente créé par l’adjudication d’un **lot** en votre faveur est formé directement entre vous et le **vendeur**, et non entre vous et Christie’s.

A. AVANT LA VENTE

1. Description des lots
(a) Certains mots employés dans les descriptions du catalogue ont des significations particulières. De plus amples détails figurent à la page intitulée «Avis importants et explication des pratiques de catalogage», qui fait partie intégrante des présentes Conditions. Vous trouverez par ailleurs une explication des symboles utilisés dans la rubrique intitulée «Symboles employés dans le présent catalogue».
(b) La description de tout **lot** figurant au catalogue, tout **rapport de condition** et toute autre déclaration faite par nous (que ce soit verbalement ou par écrit) à propos d’un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**, de l’artiste qui en est l’auteur, de sa période, de ses matériaux, de ses dimensions approximatives ou de sa **provenance**, sont des opinions que nous formulons et ne doivent pas être considérés comme des constats. Nous ne réalisons pas de recherches approfondies du type de celles menées par des historiens professionnels ou des universitaires. Les dimensions et les poids sont donnés à titre purement indicatif.

2. Notre responsabilité liée à la description des lots
Nous ne donnons aucune **garantie** en ce qui concerne la nature d’un **lot** si ce n’est notre **garantie d’authenticité** contenue au paragraphe E2 et dans les conditions prévues par le paragraphe I ci-dessous.

3. État des lots
(a) L’**état** des **lots** vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l’âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l’usure. Leur nature fait qu’ils seront rarement en parfait **état**. Les **lots** sont vendus « en l’**état** », c’est-à-dire tels quels, dans l’**état** dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou **garantie** ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur **état** de la part de Christie’s ou du vendeur.
(b) Toute référence à l’**état** d’un **lot** dans une notice du catalogue ou dans un **rapport de condition** ne constituera pas une description exhaustive de l’**état**, et les images peuvent ne pas montrer un **lot** clairement. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l’écran par rapport à la façon dont elles ressortent lors d’un examen physique. Des rapports de condition peuvent être disponibles pour vous aider à évaluer l’**état** d’un **lot**. Les rapports de condition sont fournis gratuitement pour aider nos acheteurs et sont communiqués uniquement sur demande et à titre indicatif. Ils contiennent notre opinion mais il se peut qu’ils ne mentionnent pas tous les défauts, vices intrinsèques, restaurations, altérations ou adaptations car les membres de notre personnel ne sont pas des restaurateurs ou des conservateurs professionnels. Ces rapports ne sauraient remplacer l’examen d’un **lot** en personne ou la consultation de professionnels. Il vous appartient de vous assurer que vous avez demandé, reçu et pris en compte tout **rapport de condition**.

4. Exposition des lots avant la vente
(a) Si vous prévoyez d’enchérir sur un **lot**, il convient que vous l’inspectiez au préalable en personne ou par l’intermédiaire d’un représentant compétent afin de vous assurer que vous en acceptez la description et l’**état**. Nous vous recommandons de demander conseil à un restaurateur ou à un autre conseiller professionnel.
(b) L’exposition précédant la vente est ouverte à tous et n’est soumise à aucun droit d’entrée. Nos spécialistes pourront être disponibles pour répondre à vos questions, soit lors de l’exposition préalable à la vente, soit sur rendez-vous.
Dans l’hypothèse où les locaux de Christie’s France seraient fermés au public, l’exposition préalable des lots sera réalisée par voie dématérialisée depuis le site christies.com.

5. Estimations
Les **estimations** sont fondées sur l’**état**, la rareté, la qualité et la **provenance** des **lots** et sur les prix récemment atteints aux enchères pour des biens similaires. Les **estimations** peuvent changer. Ni vous ni personne d’autre ne devez vous baser sur des **estimations** comme prévision ou **garantie** du prix de vente réel d’un **lot** ou de sa valeur à toute autre fin. Les **estimations** ne comprennent pas les **frais acheteur** ni aucune taxe ou frais applicables.

6. Retrait
Christie’s peut librement retirer un **lot** à tout moment avant la vente ou pendant la vente aux enchères. Cette décision de retrait n’engage en aucun cas notre responsabilité à votre égard.

7. Bijoux
(a) Les pierres précieuses de couleur (comme les rubis, les saphirs et les émeraudes) peuvent avoir été traitées pour améliorer leur apparence, par des méthodes telles que la chauffe ou le huilage. Ces méthodes sont admises par l’industrie mondiale de la bijouterie mais peuvent fragiliser les pierres précieuses et/ou rendre nécessaire une attention particulière au fil du temps.
(b) Tous les types de pierres précieuses peuvent avoir été traités pour en améliorer la qualité. Vous pouvez solliciter l’élaboration d’un rapport de gemmologie pour tout **lot**, dès lors que la demande nous est adressée au moins trois semaines avant la date de la vente, et que vous vous acquittez des frais y afférents.
(c) Nous ne faisons pas établir de rapport gemmologique pour chaque pierre précieuse mise à prix dans nos ventes aux enchères. Lorsque nous faisons établir de tels rapports auprès de laboratoires de gemmologie internationalement reconnus, lesdits rapports sont décrits dans le catalogue. Les rapports des laboratoires de gemmologie américains décrivent toute amélioration ou tout traitement de la pierre précieuse. Ceux des laboratoires européens décrivent toute amélioration ou tout traitement uniquement si nous le leur demandons, mais confirment l’absence d’améliorations ou de traitements. En raison des différences d’approches et de technologies, les laboratoires peuvent ne pas être d’accord sur le traitement ou non d’une pierre précieuse particulière, sur l’ampleur du traitement ou sur son caractère permanent. Les laboratoires de gemmologie signalent uniquement les améliorations ou les traitements dont ils ont connaissance à la date du rapport.
(d) En ce qui concerne les ventes de bijoux, les **estimations** reposent sur les informations du rapport gemmologique ou, à défaut d’un tel rapport, partent du principe que les pierres précieuses peuvent avoir été traitées ou améliorées.

8. Montres et horloges
(a) Presque tous les articles d’horlogerie sont réparés à un moment ou à un autre et peuvent ainsi comporter des pièces qui ne sont pas d’origine. Nous ne donnons aucune **garantie** que tel ou tel composant d’une montre est **authentique**. Les bracelets dits « associés » ne font pas partie de la montre d’origine et sont susceptibles de ne pas être **authentiques**. Les horloges peuvent être vendues sans pendules, poids ou clés.
(b) Les montres de collection ayant souvent des mécanismes très fins et complexes, un entretien général, un changement de piles ou d’autres réparations peuvent s’avérer nécessaires et sont à votre charge. Nous ne donnons aucune **garantie** qu’une montre est en bon **état** de marche. Sauf indication dans le catalogue, les certificats ne sont pas disponibles.
(c) La plupart des montres-bracelets ont été ouvertes pour connaître le type et la qualité du mouvement. Pour cette raison, il se peut que les montres-bracelets avec des boîtiers étanches ne soient pas waterproof et nous vous recommandons donc de les faire vérifier par un horloger compétent avant utilisation.

Des informations importantes à propos de la vente, du transport et de l’expédition des montres et bracelets figurent au paragraphe H2(h).

B. INSCRIPTION A LA VENTE

1. Nouveaux enchérisseurs
(a) Si c’est la première fois que vous participez à une vente aux enchères de Christie’s ou si vous êtes un enchérisseur déjà enregistré chez nous n’ayant rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années, vous devez vous enregistrer au moins 48 heures avant une vente aux enchères pour nous laisser suffisamment de temps afin de procéder au traitement et à l’approbation de votre enregistrement. Nous sommes libres de refuser votre enregistrement en tant qu’enchérisseur. Il vous sera demandé ce qui suit :

(i) pour les personnes physiques : pièce d’identité avec photo (permis de conduire, carte nationale d’identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d’identité, un justificatif de domicile (par exemple, une facture d’eau ou d’électricité récente ou un relevé bancaire) ;

(ii) pour les sociétés : votre certificat d’immatriculation (extrait Kbis) ou tout document équivalent indiquant votre nom et votre siège social ainsi que tout document pertinent mentionnant les administrateurs et les bénéficiaires effectifs ;

(iii) Fiducie : acte constitutif de la fiducie; tout autre document attestant de sa constitution; ou l’extrait d’un registre public + les coordonnées de l’agent/représentant (comme décrits plus bas) ;

(iv) Société de personnes ou association non dotée de la personnalité morale : Les statuts de la société ou de l’association; ou une déclaration d’impôts ; ou une copie d’un extrait du registre pertinent ; ou copie des comptes déposés à l’autorité de régulation ainsi que les coordonnées de l’agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(v) Fondation, musée, et autres organismes sans but lucratif non constitués comme des trusts à but non lucratif : une preuve écrite de la formation de l’entité ainsi que les coordonnées de l’agent ou de son représentant (comme décrits plus bas) ;

(vi) Indivision : un document officiel désignant le représentant de l’indivision, comme un pouvoir ou des lettres d’administration, une pièce d’identité de l’exécuteur testamentaire, ainsi que tout document permettant, le cas échéant, d’identifier les propriétaires membres de l’indivision ;

(vii) Les agents/représentants : Une pièce d’identité valide (comme pour les personnes physiques) ainsi qu’une lettre ou un document signé autorisant la personne à agir OU tout autre preuve valide de l’autorité de la personne (les cartes de visite ne sont pas acceptées comme des preuves suffisantes d’identité).

(b) Nous sommes également susceptibles de vous demander une référence financière et/ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Pour toute question, veuillez contacter notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79.

2. Client existant
Nous sommes susceptibles de vous demander une pièce d’identité récente comme décrit au paragraphe B1(a) ci-dessus, une référence financière ou un dépôt de **garantie** avant de vous autoriser à participer aux enchères. Si vous n’avez rien acheté dans nos salles de vente au cours des deux dernières années ou si vous souhaitez dépenser davantage que les fois précédentes, veuillez contacter notre Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

3. Si vous ne nous fournissez pas les documents demandés
Si nous estimons que vous ne répondez pas à nos procédures d’identification et d’enregistrement des enchérisseurs, y compris, entre autres, les vérifications en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux et/ou contre le financement du terrorisme que nous sommes susceptibles de demander, nous pouvons refuser de vous enregistrer aux enchères et, si vous remportez une enchère, nous pouvons annuler le contrat de vente entre le vendeur et vous.

4. Enchère pour le compte d’un tiers
(a) Si vous enchérissez pour le compte d’un tiers, ce tiers devra au préalable avoir effectué les formalités d’enregistrement mentionnées ci-dessus, avant que vous ne puissiez enchérir pour son compte, et nous fournir un pouvoir signé vous autorisant à enchérir en son nom.
(b) Mandat occulte : Si vous enchérissez en tant qu’agent pour un mandant occulte (l’acheteur final) vous acceptez d’être tenu personnellement responsable de payer le prix d’achat et toutes autres sommes dues. En outre, vous garantissez que :

(i) Vous avez effectué les démarches et vérifications nécessaires auprès de l’acheteur final conformément aux lois anti-blanchiment et vous garderez pendant une durée de cinq ans les documents et informations relatifs à ces recherches (y compris les originaux) ;

(ii) Vous vous engagez, à rendre, à notre demande, ces documents (y compris les originaux) et informations disponibles pour une inspection immédiate par un auditeur tiers indépendant si nous en formulons la demande écrite. Nous ne dévoilerons pas ces documents et informations à un tiers sauf, (1) si ces documents sont déjà dans le domaine public, (2) si cela est requis par la loi, (3) si cela est en accord avec les lois relatives à la lutte contre le blanchiment d’argent ;

(iii) Les arrangements entre l’acheteur final et vous ne visent pas à faciliter l’évasion ou la fraude fiscale ;

(iv) A votre connaissance les fonds utilisés pour la vente ne représentent pas le fruit d’une activité criminelle ou qu’il n’y a pas d’enquête ouverte concernant votre mandant pour blanchiment d’argent, activités terroristes, ou toutes autres accusations concernant le blanchiment d’argent ;

5. Participer à la vente en personne
Si vous souhaitez enchérir en salle, vous devez vous enregistrer afin d’obtenir un numéro d’enchérisseur au moins 30 minutes avant le début de la vente. Vous pouvez vous enregistrer en ligne sur www.christies.com ou en personne. Si vous souhaitez davantage de renseignements, merci de bien vouloir contacter le Département des enchères au +33 (0)1 40 76 84 13.

6. Services/Facilités d’enchères
Les services d’enchères décrits ci-dessous sont des services offerts gracieusement aux clients de Christie’s, qui n’est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

(a) Enchères par téléphone
Nous sommes à votre disposition pour organiser des enchères téléphoniques, sous réserve d’en avoir été informé par vous dans un délai minimum de 24 heures avant la vente. Nous ne pourrons accepter des enchères téléphoniques que si nous avons suffisamment de salariés disponibles pour prendre ces enchères. Si vous souhaitez enchérir dans une langue autre que le français, nous vous prions de bien vouloir nous en informer le plus rapidement possible avant la vente. Nous vous informons que les enchères téléphoniques sont enregistrées. En acceptant de bénéficier de ce service, vous consentez à cet enregistrement. Vous acceptez aussi que votre enchère soit émise conformément aux présentes Conditions de vente.

(b) Enchères par Internet sur Christie’s Live
Pour certaines ventes aux enchères, nous acceptons les enchères par Internet. Veuillez visiter https://www.christies.com/buying-services/buying-guide/register-and-bid/ et cliquer sur l’icône « Bid Live» pour en savoir plus sur la façon de regarder et écouter une vente et enchérir depuis votre ordinateur. Outre les présentes Conditions de vente, les enchères par Internet sont régies par les conditions d’utilisation de Christie’s LIVE™ qui sont consultables sur https://www.christies.com/LiveBidding/OnlineTermsOfUse.aspx.

(c) Ordres d’achat
Vous trouverez un formulaire d’ordre d’achat à la fin de nos catalogues, dans tout bureau de Christie’s ou en choisissant la vente et les **lots** en ligne sur www.christies.com. Nous devons recevoir votre formulaire d’ordre d’achat complété au moins 24 heures avant la vente. Les enchères doivent être placées dans la devise de la salle de vente. Le commissaire-priseur prendra des mesures raisonnables pour réaliser les ordres d’achat au meilleur prix, en tenant compte du **prix de réserve**. Si vous faites un ordre d’achat sur un **lot** qui n’a pas de **prix de réserve** et qu’il n’y a pas d’enchère supérieure à la vôtre, nous enchérirons pour votre compte à environ 50 % de l’**estimation** basse où, si celle-ci est inférieure, au montant de votre enchère. Dans le cas ou deux offres écrites étaient soumises au même prix, la priorité sera donné à l’offre écrite reçue en premier.

C. PENDANT LA VENTE

1. Admission dans la salle de vente
Nous sommes libres d’interdire l’entrée dans nos locaux à toute personne, de lui refuser l’autorisation de participer à une vente ou de rejeter toute enchère.

2. Prix de réserve
Sauf indication contraire, tous les **lots** ont un **prix de réserve**. Les **lots** proposés sans **prix de réserve** sont identifiés par le symbole • à côté du numéro du **lot**. Le **prix de réserve** ne peut pas être supérieur à l’**estimation** basse du **lot**.

3. Pouvoir discrétionnaire du commissaire-priseur
Le commissaire-priseur assure la police de la vente et peut à son entière discrétion :
(a) refuser une enchère ;
(b) lancer des enchères descendantes ou ascendantes comme bon lui semble, ou changer l’ordre des **lots** ;
(c) retirer un **lot** ;
(d) diviser un **lot** ou combiner deux **lots** ou davantage ;
(e) rouvrir ou continuer les enchères même une fois que le marteau est tombé ; et
(f) en cas d’erreur ou de litige, et ce pendant ou après la vente aux enchères, poursuivre les enchères, déterminer l’adjudicataire, annuler la vente du **lot**, ou reproposer et vendre à nouveau tout **lot**. Si un litige en rapport avec les enchères survient pendant ou après la vente, la décision du commissaire-priseur dans l’exercice de son pouvoir discrétionnaire est sans appel.

4. Enchères
Le commissaire-priseur accepte les enchères :
(a) des enchérisseurs présents dans la salle de vente ;
(b) des enchérisseurs par téléphone et des enchérisseurs par Internet sur Christie’s LIVE™ (comme indiqué ci-dessus en section B6) ; et
(c) des ordres d’achat laissés par un enchérisseur avant la vente.

5. Enchères pour le compte du vendeur
Le commissaire-priseur peut, à son entière discrétion, enchérir pour le compte du vendeur à hauteur mais non à concurrence du montant du **prix de réserve**, en plaçant des enchères consécutives ou en plaçant des enchères en réponse à d’autres enchérisseurs. Le commissaire-priseur ne les signalera pas comme étant des enchères placées pour le vendeur et ne placera aucune enchère pour le vendeur au niveau du **prix de réserve** ou au-delà de ce dernier. Si des **lots** sont proposés sans **prix de réserve**, le commissaire-priseur décidera en règle générale d’ouvrir les enchères à 50 % de l’**estimation** basse du **lot**. À défaut d’enchères à ce niveau, le commissaire-priseur peut décider d’annoncer des enchères descendantes à son entière discrétion jusqu’à ce qu’une offre soit faite, puis poursuivre à la hausse à partir de ce montant. Au cas où il n’y aurait pas d’enchères sur un **lot**, le commissaire-priseur peut déclarer ledit **lot** invendu.

6. Paliers d’enchères
Les enchères commencent généralement en dessous de l’**estimation** basse et augmentent par palier (les paliers d’enchères). Le commissaire-priseur décidera à son entière discrétion du niveau auquel les enchères doivent commencer et du niveau des paliers d’enchères. Les paliers d’enchères habituels sont indiqués à titre indicatif sur le formulaire d’ordre d’achat et à la fin de ce catalogue.

7. Conversion de devises
La retransmission vidéo de la vente aux enchères (ainsi que Christie’s LIVE) peut indiquer le montant des enchères dans des devises importantes, autres que l’euro. Toutes les conversions ainsi indiquées le sont pour votre information uniquement, et nous ne serons tenus par aucun des taux de change utilisés. Christie’s n’est pas responsable des éventuelles erreurs (humaines ou autres), omissions ou pannes survenues dans le cadre de la fourniture de ces services.

8. Adjudications
À moins que le commissaire-priseur décide d’user de son pouvoir discrétionnaire tel qu’énoncé au paragraphe C3 ci-dessus, lorsque le marteau du commissaire-priseur tombe, et que l’adjudication est prononcée, cela veut dire que nous avons accepté la dernière enchère. Cela signifie qu’un contrat de vente est conclu entre le vendeur et l’adjudicataire. Nous émettons une facture uniquement à l’enchérisseur inscrit qui a remporté l’adjudication. Si nous envoyons les factures par voie postale et/ou par courrier électronique après la vente, nous ne sommes aucunement tenus de vous faire savoir si vous avez remporté l’enchère. Si vous avez enchéri au moyen d’un ordre d’achat, vous devez nous contacter par téléphone ou en personne dès que possible après la vente pour connaître le sort de votre enchère et ainsi éviter d’avoir à payer des frais de stockage inutiles.

9. Législation en vigueur dans la salle de vente
Vous convenez que, lors de votre participation à des enchères dans l’une de nos ventes, vous vous conformerez strictement à toutes les lois et réglementations locales en vigueur au moment de la vente applicables au site de vente concerné.

D. FRAIS ACHETEUR ET TAXES

1. Frais acheteur
Pour tous les **lots** à l’exception du vin, nous facturons à l’adjudicataire 26 % HT du **prix d’adjudication** (soit 27.43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres **lots**) jusqu’à € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22.16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu’à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres **lots**) sur toute somme au-delà de € 4.000.001.
Pour les ventes de vin, les **frais acheteur** sont calculés sur la base d’un taux forfaitaire de 25 % HT (soit 30 % TTC).

Des frais additionnels et taxes spéciales peuvent être dus sur certains **lots** en sus des frais et taxes habituels. Les **lots** concernés sont identifiés par un symbole spécial figurant devant le numéro de l’objet dans le catalogue de vente, ou bien par une annonce faite par le commissaire-priseur habilité pendant la vente.

Dans tous les cas, le droit de l’Union européenne et le droit français s’appliquent en priorité.

TAXE SUR LES VENTES EN CAS D’EXPORTATION AUX ÉTATS-UNIS

Pour les **lots** que Christie’s expédie aux États-Unis, une taxe d’État ou taxe d’utilisation peut être due sur le prix d’adjudication ainsi que des **frais acheteur** et des frais d’expédition sur le **lot**, quelle que soit la nationalité ou la citoyenneté de l’acheteur.

Christie’s est actuellement tenue de percevoir une taxe sur les ventes pour les **lots** qu’elle expédie vers l’État de New York. Le taux de taxe ainsi applicable sera déterminé au regard de l’État, du pays, du comté ou de la région où le **lot** sera expédié. Les adjudicataires qui réclament une exonération de la taxe sur les ventes sont tenus de fournir les documents appropriés à Christie’s avant la libération du **lot**.

Pour les envois vers les États pour lesquels Christie’s n’est pas tenue de percevoir une taxe sur les ventes, l’adjudicataire peut être tenu de verser une taxe d’utilisation aux autorités fiscales de cet État. Pour toute autre question, Christie’s vous recommande de consulter votre propre conseiller fiscal indépendant.

2. Régime de TVA et condition de l’exportation
Les règles fiscales et douanières en vigueur en France seront appliquées par Christie’s lors de la vente des **lots**. A titre d’illustration et sans pouvoir être exhaustif les principes suivants sont rappelés.

Le plus souvent le régime de TVA sur la marge des biens d’occasion et des œuvres d’art est appliqué par Christie’s. En application des règles françaises et européennes, la TVA sur la marge ne peut pas figurer sur la facture émise par Christie’s et ne peut pas être récupérée par l’acheteur même lorsque ce dernier est un assujetti à la TVA.

Toutefois, en application de l’article 297 C du CGI, Christie’s peut opter pour le régime général de la TVA c’est-à-dire que la TVA sera appliquée sur leur prix de vente total sous réserve des exonérations accordées pour les livraisons intracommunautaires et les exportations. L’acquéreur qui aurait intérêt au régime général de TVA doit en informer Christie’s afin que l’option puisse être matérialisée sur la facture qui sera remise à l’acquéreur.

En cas d’exportation du bien acquis auprès de Christie’s, conformément aux règles fiscales et douanières applicables, la vente pourra bénéficier d’une exonération de TVA. L’administration fiscale considère que l’exportation du **lot** acquis doit intervenir dans les trois mois de la vente. L’acquéreur devra dans ce délai indiquer par écrit que le **lot** acquis est destiné à l’exportation et fournir une adresse de livraison en dehors de l’UE. Dans tous les cas l’acquéreur devra verser un montant égal à celui de la TVA qui serait à verser par Christie’s en cas de non exportation du **lot** dans les délais requis par l’administration fiscale et douanière française. En cas d’exportation conforme aux règles fiscales et douanières en vigueur en France et sous réserve que Christie’s soit en possession de la preuve d’exportation dans les délais requis, ce montant sera restitué à l’acquéreur.

Christie’s facturera des frais de dossier pour le traitement des livraisons intracommunautaires et des exportations.

Pour toute information complémentaire relative aux mesures prises par Christie’s, vous pouvez contacter notre département Comptabilité au +33 (0)1 40 76 83 77. Il est recommandé aux acheteurs de consulter un conseiller spécialisé en la matière afin de lever toute ambiguïté relative à leur statut concernant la TVA.

3. Droit de suite
Conformément à la législation en vigueur, les auteurs d’œuvres originales graphiques et plastiques ont un droit inaliénable de participation au produit de toute vente de l’œuvre après la première cession. Les **lots** concernés par ce droit de suite sont identifiés dans ce catalogue grâce au symbole λ, accolé au numéro du **lot**. Si le droit de suite est applicable à un **lot**, vous serez redevable de la somme correspondante, en sus du prix d’adjudication, et nous transmettrons ensuite cette somme à l’organisme concerné, au nom et pour le compte du vendeur.
Le droit de suite est dû lorsque le prix d’adjudication d’un **lot** est de 750€ ou plus. En tout état de cause, le montant du droit de suite est plafonné à 12.500€.
Le montant dû au titre du droit de suite est déterminé par application d’un barème dégressif en fonction du prix d’adjudication :
- 4 % pour la première tranche du prix de vente inférieure ou égale à 50.000 euros ;
- 3 % pour la tranche du prix comprise entre 50.000,01 euros et 200.000 euros ;
- 1 % pour la tranche du prix comprise entre 200.000,01 euros et 350.000 euros ;
- 0.5 % pour la tranche du prix comprise entre 350.000,01 euros et 500.000 euros ;
- 0.25 % pour la tranche du prix excédant 500.000,01 euros.

E. GARANTIES

1. Garanties données par le vendeur
Pour chaque **lot**, le vendeur donne la **garantie** qu’il :
(a) est le propriétaire du **lot** ou l’un des copropriétaires du **lot** agissant avec la permission des autres copropriétaires ou, si le vendeur n’est pas le propriétaire ou l’un des copropriétaires du **lot**, a la permission du propriétaire de vendre le **lot**, ou le droit de ce faire en vertu de la loi ; et
(b) a le droit de transférer la propriété du **lot** à l’acheteur sans aucune restriction ou réclamation de qui que ce soit d’autre.

Si l’une ou l’autre des **garanties** ci-dessus est inexacte, le vendeur n’aura pas à payer plus que le **prix d’achat** (tel que défini au paragraphe F1(a) ci-dessous) que vous nous aurez versé. Le vendeur ne sera pas responsable envers vous pour quelque raison que ce soit en cas de manques à gagner, de pertes d’activité, de pertes d’économies escomptées, de pertes d’opportunités ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’**autres dommages** ou de dépenses. Le vendeur ne donne aucune **garantie** eu égard au **lot** autres que celles énoncées ci-dessus et, pour autant que la loi le permette, toutes les **garanties** du vendeur à votre égard, et toutes les autres obligations imposées au vendeur susceptibles d’être ajoutées à cet accord en vertu de la loi, sont exclues.

2. Notre garantie d’authenticité
Nous garantissons, sous réserve des stipulations ci-dessous, l’authenticité des **lots** proposés dans nos ventes (notre «**garantie** d’authenticité»). Si, dans les 5 années à compter de la date de la vente aux enchères, vous nous apportez la preuve que votre **lot** n’est pas **authentique**, sous réserve des stipulations ci-dessous, nous vous rembourserons le **prix d’achat** que vous aurez payé. La notion d’authenticité est définie dans le glossaire à la fin des présentes Conditions de vente. Les conditions d’application de la **garantie d’authenticité** sont les suivantes :
(a) la **garantie** est valable pour toute réclamation notifiée dans les 5 années suivant la date de la vente. A l’expiration de ce délai, nous ne serons plus responsables de l’authenticité des **lots**.
(b) Elle est donnée uniquement pour les informations apparaissant en caractères **MAJUSCULES** à la première ligne de la **description du catalogue** (l’« **intitulé** »). Elle ne s’applique pas à des informations autres que dans l’**intitulé** même si ces dernières figurent en caractères **MAJUSCULES**.
(c) La **garantie d’authenticité** ne s’applique pas à tout **intitulé** ou à toute partie d’**intitulé** qui est formulé «**avec réserve**». «**avec réserve**» signifie qu’une réserve est émise dans une **description du lot au catalogue** ou par l’emploi dans un **intitulé** de l’un des termes indiqués dans la rubrique **intitulés avec réserve** à la page «Avis importants et explication des pratiques de catalogage». Par exemple, l’emploi du terme «ATTRIBUÉ À…» dans un **intitulé** signifie que le **lot** est, selon l’opinion de Christie’s, probablement une œuvre de l’artiste mentionné, mais aucune **garantie** n’est donnée que le **lot** est bien l’œuvre de l’artiste mentionné. Veuillez lire la liste complète des **intitulés avec réserve** et la description complète des **lots** au catalogue avant d’enchérir.
(d) La **garantie d’authenticité** s’applique à l’**intitulé** tel que modifié par des **avis en salle de vente**.
(e) La **garantie d’authenticité** ne s’applique pas lorsque les connaissances se sont développées depuis la vente aux enchères entraînant un changement dans l’opinion généralement admise. En outre, elle ne s’applique pas si l’**intitulé** correspondait à l’opinion généralement admise des experts à la date de la vente ou a attiré l’attention sur un conflit d’opinion.
(f) La **garantie d’authenticité** ne s’applique pas s’il est démontré que le **lot** n’est pas authentique selon un processus scientifique qui, à la date de publication du catalogue, n’existait pas ou dont l’utilisation n’était pas généralement admise, ou qui était déraisonnablement coûteux ou impraticable, ou qui était susceptible d’avoir endommagé le **lot**.
(g) La **garantie d’authenticité** est formulée uniquement au bénéfice de l’acheteur initial indiqué sur la facture du **lot** émise au moment de la vente et uniquement si, à la date de la réclamation, l’acheteur initial a été propriétaire de manière continue du **lot** et que le **lot** ne fait l’objet d’aucune réclamation, d’aucun intérêt ni d’aucune restriction par un tiers. Le bénéfice de la **garantie d’authenticité** ne peut être transféré à personne d’autre.
(h) Afin de formuler une réclamation au titre de la garantie d’authenticité, vous devez :
(1) nous fournir une notification écrite de votre réclamation dans les 5 ans à compter de la date de la vente aux enchères. Nous pourrons exiger tous les détails et toutes les preuves pertinentes d’une telle réclamation ;
(2) si nous le souhaitons, il peut vous être demandé de fournir les opinions écrites de deux experts reconnus dans le domaine du **lot**, mutuellement convenus par Christie’s et vous au préalable, confirmant que le **lot** n’est pas **authentique**. En cas de doute, nous nous réservons le droit de demander des opinions supplémentaires à nos frais ; et
(3) restituer le **lot** à vos frais à la salle de vente où vous l’avez acheté dans l’**état** dans lequel il était au moment de la vente.
(i) Votre seul droit au titre de la présente **garantie d’authenticité** est d’annuler la vente et de percevoir un remboursement du **prix d’achat** que vous nous avez payé. En aucun cas nous ne serons tenus de vous reverser plus que le **prix d’achat** ni ne serons responsables en cas de manques à gagner ou de pertes d’activité, de pertes d’opportunités ou de valeur, de pertes d’économies escomptées ou d’intérêts, de coûts, de dommages, d’**autres dommages** ou de dépenses.
(j) Art moderne et contemporain de l’Asie du Sud-Est et calligraphie et peinture chinoise. Dans ces catégories, la garantie d’authenticité ne s’applique pas car les expertises actuelles ne permettent pas de faire de déclaration définitive.Christie’s accepte cependant d’annuler une vente dans l’une de ces deux catégories d’art s’il est prouvé que le **lot** est un faux. Christie’s remboursera à l’acheteur initial le prix d’achat conformément aux conditions de la garantie

d'authenticité Christie's, à condition que l'acheteur initial nous apporte les documents nécessaires au soutien de sa réclamation de faux dans les 12 mois suivant la date de la vente. Une telle preuve doit être satisfaite conformément au paragraphe E2 (h) (2) ci-dessus et le **lot** doit être retourné au lieu indiqué au paragraphe E2 (h) (3) ci-dessus. Les alinéas E2 (b), (c), (d), (e), (f), (g) et (i) s'appliquent également à une réclamation dans ces catégories.

3. Garanties données par vous

(a) Vous garantissez que les fonds servant au règlement ne proviennent pas d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale, et que vous ne faites pas l'objet d'une enquête ni n'avez été accusé ou condamné pour blanchiment de capitaux, activités terroristes ou autres crimes.

(b) Lorsque vous enchérissez en tant que mandataire pour le compte de tout acheteur final qui vous remettra les fonds avant que vous ne payez Christie's pour le(s) **lot(s)**, vous garantissez que :

(i) vous avez procédé aux vérifications appropriées à l'égard de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et avez respecté toutes les lois applicables en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux, contre le financement du terrorisme et en matière de sanctions ;

(ii) vous nous communiquerez l'identité de l'acheteur final ou des acheteurs finaux (y compris des dirigeants et bénéficiaires effectifs de l'acheteur final ou des acheteurs finaux et de toute personne agissant pour son/leur compte) et, à notre demande, vous nous remettrez les documents permettant de vérifier leur identité ;

(iii) les accords entre vous et l'acheteur final ou les acheteurs finaux concernant le lot ou autre n'ont pas pour effet de favoriser, en tout ou en partie, la délinquance fiscale ;

(iv) vous ne savez pas, et n'avez aucune raison de suspecter que l'acheteur final ou les acheteurs finaux (ou ses/leurs dirigeants, bénéficiaires effectifs ou toute personne agissant pour son/leur compte) figurent sur une liste de sanctions, font l'objet d'une enquête ou sont accusés ou ont été condamnés pour des faits de blanchiment de capitaux, d'activités terroristes ou d'autres faits criminels, ou que les fonds servant au règlement proviennent d'une activité criminelle, y compris l'évasion fiscale ; et

(v) si vous êtes une personne réglementée assujettie au contrôle en matière de lutte contre le blanchiment de capitaux en vertu des lois de l'EEE ou d'une autre juridiction dont les exigences sont équivalentes à celles de la 4e directive européenne sur le blanchiment de capitaux, et que nous ne demandons pas de documents pour vérifier l'identité de l'acheteur final au moment de l'enregistrement, vous acceptez que nous nous fondions sur les vérifications que vous déclarez avoir effectuées vis-à-vis de l'acheteur final et vous vous engagez à conserver les preuves de son identification et de ces vérifications pendant au moins 5 ans après la date de la transaction. Vous mettrez cette documentation à disposition pour inspection immédiate à notre demande.

F. PAIEMENT

1. Comment payer

(a) Les ventes sont effectuées au comptant. Vous devrez donc immédiatement vous acquitter du **prix d'achat** global, qui comprend :
i. le prix d'adjudication ; et
ii. les frais à la charge de l'acheteur ; et
iii. tout montant dû conformément au paragraphe D3 ci-dessus; et
iv. toute taxe, tout produit, toute compensation ou TVA applicable.

Le paiement doit être reçu par Christie's au plus tard le septième jour calendaire qui suit le jour de la vente (« la **date d'échéance** »).

(b) Nous n'acceptons le paiement que de la part de l'enchérisseur enregistré. Une fois émise, nous ne pouvons pas changer le nom de l'acheteur sur une facture ou réémettre la facture à un nom différent. Vous devez payer immédiatement même si vous souhaitez exporter le **lot** et que vous avez besoin d'une autorisation d'exportation.

(c) Vous devrez payer les **lots** achetés chez Christie's France dans la devise prévue sur votre facture, et selon l'un des modes décrits ci-dessous :

(i) Par virement bancaire :
Sur le compte 58 05 3990 101 – Christie's France SNC – Barclays Corporate France - 34/36 avenue de Friedland 75383 Paris cedex 08 Code BIC : BARCFRPC – IBAN : FR76 30588 00001 58053990 101 62.

(ii) Par carte de crédit :
Nous acceptons les principales cartes de crédit sous certaines conditions. Les détails des conditions et des restrictions applicables aux paiements par carte de crédit sont disponibles auprès de notre service Post Sale, dont vous trouverez les coordonnées au paragraphe (e) ci-dessous.
Paiement :
Si vous payez en utilisant une carte de crédit d'une région étrangère à la vente, le paiement peut entraîner des frais de transaction transfrontaliers selon le type de carte et de compte que vous détenez. Si vous pensez que cela peut vous concerner, merci de vérifier auprès de votre émetteur de carte de crédit avant d'effectuer le paiement. Nous nous réservons le droit de vous facturer tous les frais de transaction ou de traitement que nous supportons lors du traitement de votre paiement. Veuillez noter que pour les ventes permettant le paiement en ligne, le paiement par carte de crédit ne sera pas admis pour certaines transactions.

(iii) En espèces :
Nous n'acceptons pas les paiements aux Caisses, uniques ou multiples, en espèces ou en équivalents d'espèces de plus de €1.000 par acheteur et par vente si celui-ci est résident fiscal français (particulier ou personne morale) et de €7.500 pour les résidents fiscaux étrangers, par acheteur et par an.

(iv) Par chèque de banque :
Vous devez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC et nous fournir une attestation bancaire justifiant de l'identité du titulaire du compte dont provient le paiement. Nous pourrons émettre des conditions supplémentaires pour accepter ce type de paiement.

(v) Par chèque :
Vous devrez les adresser à l'ordre de Christie's France SNC. Tout paiement doit être effectué en euros.

(d) Lors du paiement, vous devez mentionner le numéro de la vente, votre numéro de facture et votre numéro de client. Tous les paiements envoyés par courrier doivent être adressés à : Christie's France SNC, Département des Caisses, 9, Avenue Matignon, 75008 Paris.

(e) Si vous souhaitez de plus amples informations, merci de contacter notre Service Post Sale au +33 (0)1 40 76 84 10.

2. Transfert de propriété en votre faveur

Vous ne possédez pas le **lot** et sa propriété ne vous est pas transférée tant que nous n'avons pas reçu de votre part le paiement intégral du **prix d'achat** global du **lot** même dans les cas où nous vous avons remis le **lot**.

3. Transfert des risques en votre faveur

Les risques et la responsabilité liés au **lot** vous seront transférés à la survenance du premier des deux évènements mentionnés ci-dessous:

(a) au moment où vous venez récupérer le **lot**

(b) à la fin du 14e jour suivant la date de la vente aux enchères ou, si elle est antérieure, la date à laquelle le **lot** est confié à un entrepôt tiers comme indiqué à la partie intitulée « Stockage et Enlèvement », et sauf accord contraire entre nous.

4. Recours pour défaut de paiement

Conformément aux dispositions de l'article L.321-14 du Code de Commerce, à défaut de paiement par l'adjudicataire, après mise en demeure restée infructueuse, le bien pourra être remis en vente, à la demande du vendeur, sur réitération des enchères de l'adjudicataire défaillant; si le vendeur ne formule pas sa demande dans un délai de trois mois à compter de l'adjudication, il donne à Christie's France SNC tout mandat pour agir en son nom et pour son compte à l'effet, au choix de Christie's France SNC, soit de poursuivre l'acheteur en annulation de la vente, soit de le poursuivre en exécution et paiement de ladite vente, en lui demandant en sus et dans les deux hypothèses tous dommages et intérêts, frais et autres sommes justifiées.

En outre, Christie's France SNC se réserve, à sa discrétion, de :

(i) percevoir des intérêts sur la totalité des sommes dues et à compter d'une mise en demeure de régler lesdites sommes au plus faible des deux taux suivants :

- Taux de base bancaire de la Barclay's majoré de six points
- Taux d'intérêt légal majoré de quatre points

(ii) entamer toute procédure judiciaire à l'encontre de l'acheteur défaillant pour le recouvrement des sommes dues en principal, intérêts, frais légaux et tous autres frais ou dommages et intérêts;

(iii) remettre au vendeur toute somme payée à la suite des enchères par l'adjudicataire défaillant ;

(iv) procéder à la compensation des sommes que Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou apparentée exerçant sous une enseigne comprenant le nom « Christie's » pourrait devoir à l'acheteur, au titre de toute autre convention, avec les sommes demeurées impayées par l'acheteur ;

(v) procéder à la compensation de toute somme pouvant être due à Christie's France SNC et/ou toute société mère et/ou filiale et/ou liée exerçant sous une enseigne comprenant le nom «Christie's» au titre de toute transaction, avec le montant payé par l'acheteur que ce dernier l'y invite ou non ;

(vi) rejeter, lors de toute future vente aux enchères, toute offre faite par l'acheteur ou pour son compte ou obtenir un dépôt préalable de l'acheteur avant d'accepter ses enchères ;

(vii) exercer tous les droits et entamer tous les recours appartenant aux créanciers gagistes sur tous les biens en sa possession appartenant à l'acheteur ;

(viii) entamer toute procédure qu'elle jugera nécessaire ou adéquate ;

(ix) dans l'hypothèse où seront revendus les biens préalablement adjugés dans les conditions du premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères), faire supporter au fol enchérisseur toute moins-value éventuelle par rapport au prix atteint lors de la première adjudication, de même que tous les coûts, dépenses, frais légaux et taxes, commissions de toutes sortes liés aux deux ventes ou devenus exigibles par suite du défaut de paiement y compris ceux énumérés au premier paragraphe ci-dessus (réitération des enchères).

(x) procéder à toute inscription de cet incident de paiement dans sa base de donnée après en avoir informé le client concerné.

Si vous avez payé en totalité après la date d'échéance et que nous choisissons d'accepter ce paiement, nous pourrons vous facturer les coûts de stockage et de transport postérieurs à 30 jours après la date de la vente aux enchères conformément au paragraphe G2(a)(i) et (ii).

Si Christie's effectue un règlement partiel au vendeur, en application du paragraphe (iii) ci-dessus, l'acquéreur reconnaît que Christie's sera subrogée dans les droits du vendeur pour poursuivre l'acheteur au titre de la somme ainsi payée.

5. Droit de rétention

Si vous nous devez de l'argent ou que vous en devez à une autre société du **Groupe Christie's**, outre les droits énoncés en F4 ci-dessus, nous pouvons utiliser ou gérer votre bien que nous détenons ou qui est détenu par une autre société du **Groupe Christie's** de toute manière autorisée par la loi. Nous vous restituerons les biens que vous nous aurez confiés uniquement après avoir reçu le complet paiement des sommes dont vous êtes débiteur envers nous ou toute autre société du **Groupe Christie's**. Toutefois, si nous le décidons, nous pouvons également vendre votre bien de toute manière autorisée par la loi que nous jugeons appropriée. Nous affecterons le produit de la vente au paiement de tout montant que vous nous devez et nous vous reverserons les produits en excès de ces sommes. Si le produit de la vente est insuffisant, vous devrez nous verser la différence entre le montant que nous avons perçu de la vente et celui que vous nous devez.

G. STOCKAGE ET ENLÈVEMENT DES LOTS

1. Enlèvement

Une fois effectué le paiement intégral et effectif, vous devez retirer votre **lot** dans les 30 jours calendaires à compter de la date de la vente aux enchères.

(a) Vous ne pouvez pas retirer le **lot** tant que vous n'avez pas procédé au paiement intégral et effectif de tous les montants qui nous sont dus.

(b) Si vous ne retirez pas votre **lot** promptement après la vente, nous pouvons choisir d'enlever le **lot** et le transporter et stocker chez une autre filiale de Christie's ou dans un entrepôt.

(c) Si vous avez payé le **lot** en intégralité mais que vous ne le retirez pas dans les 90 jours calendaires après la vente nous pouvons le vendre, sauf accord écrit contraire, de toute manière autorisée par la loi. Si nous le vendons, nous vous reverserons le produit de la vente après prélèvement de nos frais de stockage et de tout montant que vous nous devez et que vous devez à toute société du Groupe Christie's.

(d) Les renseignements sur le retrait des **lot**s sont exposés sur une fiche d'informations que vous pouvez vous procurer auprès du personnel d'enregistrement des enchérisseurs ou auprès de notre Service Client au +33 (0)1 40 76 83 79

2. Stockage

(a) Si vous ne retirez pas le **lot** dans les 30 jours à compter de la date de la vente aux enchères, nous pouvons, ou nos mandataires désignés peuvent :

(i) facturer vos frais de stockage tant que le **lot** se trouve toujours dans notre salle de vente ;

(ii) enlever le **lot** et le mettre dans un entrepôt et vous facturer tous les frais de transport et de stockage ;

(iii) vendre le **lot** selon la méthode commerciale que nous jugeons appropriée et de toute manière autorisée par la loi ;

(iv) appliquer les conditions de stockage ;

Aucune clause de ce paragraphe ne saurait limiter nos droits en vertu du paragraphe F4.

(b) les détails de l'enlèvement du **lot** vers un entrepôt ainsi que les frais et coûts y afférents sont exposés au dos du catalogue sur la page intitulée « Stockage et retrait ». Il se peut que vous soyez redevable de ces frais directement auprès de notre mandataire.

H. TRANSPORT ET ACHEMINEMENT DES LOTS

1. Transport et acheminement des lots

Nous inclurons un formulaire de stockage et d'expédition avec chaque facture qui vous sera envoyée. Vous devez prendre toutes les dispositions nécessaires en matière de transport et d'expédition. Toutefois, nous pouvons organiser l'emballage, le transport et l'expédition de votre bien si vous nous le demandez, moyennant le paiement des frais y afférents. Il est recommandé de nous demander un devis, en particulier pour les objets encombrants ou les objets de grande valeur qui nécessitent un emballage professionnel. Nous pouvons également suggérer d'autres manutentionnaires, transporteurs ou experts si vous nous en faites la demande.

Pour tout renseignement complémentaire après la vente, veuillez contacter le département Post Sale au :
+33 (0)1 40 76 84 10
postsaleparis@christies.com

Nous ferons preuve de diligence raisonnable lors de la manutention, de l'emballage, du transport et de l'expédition d'un **lot**. Toutefois, si nous recommandons une autre société pour l'une de ces étapes, nous déclinons toute responsabilité concernant leurs actes, leurs omissions ou leurs négligences.

2. Exportations et importations

(a) Tout **lot** vendu aux enchères peut être soumis aux lois sur les exportations depuis le pays où il est vendu et aux restrictions d'importation d'autres pays. De nombreux pays exigent une déclaration d'exportation pour tout bien quittant leur territoire et/ou une déclaration d'importation au moment de l'entrée du bien dans le pays. Les lois locales peuvent vous empêcher d'importer ou de vendre un **lot** dans le pays dans lequel vous souhaitez l'importer. Nous ne serons pas obligés d'annuler la vente ni de vous rembourser le prix d'achat si le **lot** ne peut être exporté, importé ou est saisi pour quelque raison que ce soit par une autorité gouvernementale. Il relève de votre responsabilité de déterminer et satisfaire les exigences législatives ou réglementaires relatives à l'exportation ou l'importation de tout **lot** que vous achetez.

(b) Avant d'enchérir, il vous appartient de vous faire conseiller et de respecter les exigences de toute loi ou réglementation s'appliquant en matière d'importation et d'exportation d'un quelconque **lot**. Si une autorisation vous est refusée ou si cela prend du temps d'en obtenir une, il vous faudra tout de même nous régler en intégralité pour le **lot**. Nous pouvons éventuellement vous aider à demander les autorisations appropriées si vous nous en faites la demande et prenez en charge les frais y afférents. Cependant, nous ne pouvons vous en garantir l'obtention. Pour tout renseignement complémentaire, veuillez contacter le Département Transport Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17. Voir les informations figurant sur www.christies.com/shipping ou nous contacter à l'adresse shippingparis@christies.com.

(c) Vous êtes seul responsable du paiement de toute taxe, droits de douane, ou autres frais imposés par l'État, relatifs à l'exportation ou l'importation du **bien**. Si Christie's exporte ou importe le **bien** en votre nom et pour votre compte, et si Christie's s'acquitte de toute taxe, droits de douane ou autres frais imposés par l'État, vous acceptez de rembourser ce montant à Christie's.

(d) **Lots** d'espèces protégées
Les **lots** faits à partir de ou comprenant (quel qu'en soit le pourcentage) des espèces menacées d'extinction et autres espèces végétales ou animales protégées sont marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matières incluent, entre autres, l'ivoire, l'écaille de tortue, l'os de baleine, certaines espèces de corail, le bois de rose brésilien, les peaux de crocodile, d'alligator et d'autruche. Vous devez vérifier les lois et réglementations douanières qui s'appliquent avant d'enchérir sur tout **lot** contenant des matériaux d'origine végétale ou animale si vous envisagez d'exporter le **lot** hors du pays dans lequel le **lot** est vendu et de l'importer dans un autre pays car une licence peut être exigée. Dans certains cas, le **lot** ne peut être transporté qu'assorti d'une confirmation par un expert scientifique, à vos propres frais, de l'espèce et/ou de l'âge du spécimen concerné. Plusieurs pays ont imposé des restrictions sur le commerce de l'ivoire d'éléphant, qui inclut notamment i) l'interdiction totale d'importer de l'ivoire d'éléphant d'Afrique aux États-Unis et ii) la soumission à des mesures strictes relatives à l'importation, l'exportation et à la vente dans d'autres pays. Le Royaume-Uni et l'Union européenne ont tous deux mis en place des réglementations sur la vente, l'exportation et l'importation d'ivoire d'éléphant. Pour nos ventes à Paris, les **lots** constitués ou comprenant de l'ivoire d'éléphant sont marqués du symbole ∝ et avec leur certificat intracommunautaire obtenu avant la vente, ne peuvent être exportés qu'à l'intérieur de l'Union européenne. Ces **lots** ne peuvent être exportés hors de l'Union européenne que si l'acheteur est un musée ou si le **lot** est un instrument de musique. Les sacs à main contenant des éléments d'espèces menacées ou protégées sont marqués du symbole ≈ et de plus amples informations sont disponibles au paragraphe H2(i) ci-dessous. Nous ne serons pas tenus d'annuler votre achat et de rembourser le prix d'achat si votre **lot** ne peut pas être exporté, importé ou s'il est saisi pour une raison quelconque par une autorité. Il est de votre responsabilité de déterminer et de satisfaire aux exigences légales et réglementaires applicables relatives à l'exportation ou à l'importation de biens contenant ces matières protégées ou réglementées.

(e) **Lots** d'origine iranienne
À l'attention des acheteurs, Christie's indique sous le titre des **lots** s'ils proviennent d'Iran (Perse). Certains pays interdisent ou imposent des restrictions à l'achat et/ou à l'importation de tout bien d'origine iranienne. Il vous appartient de veiller à ne pas acheter ou importer un **lot** en violation des sanctions, des embargos commerciaux ou tout autres lois qui s'appliquent à vous. Par exemple, les États-Unis interdisent l'importation d' « œuvres d'artisanat traditionnel» (tels que des tapis, des textiles, des objets décoratifs, et des instruments scientifiques) et leur achat sans avoir obtenu une licence adéquate. Christie's dispose d'une licence OFAC générale qui, sous réserve de se conformer à certaines règles, peut permettre à un acheteur d'importer ce type de **lot** aux États-Unis. Si vous utilisez la licence OFAC générale de Christie's à cette fin, vous acceptez de vous conformer aux condition de la licence et de fournir à Christie's toutes les informations pertinentes. Vous reconnaissez également que Christie's dévoilera vos informations personnelles et votre utilisation de la licence à OFAC.

(f) Or
L'or de moins de 18 ct n'est pas considéré comme étant de l'« or » dans tous les pays et peut être refusé à l'importation dans ces pays sous la qualification d'« or ».

(g) Bijoux anciens
En vertu des lois actuelles, les bijoux de plus de 50 ans valant au moins €50.000 nécessiteront une autorisation d'exportation dont nous pouvons faire la demande pour vous. L'obtention de cette licence d'exportation de bijoux peut prendre jusqu'à 8 semaines.

(h) Montres
De nombreuses montres proposées à la vente dans ce catalogue sont photographiées avec des bracelets fabriqués à base de matériaux issus d'espèces animales en danger ou protégées telles que l'alligator ou le crocodile. Ces **lots** sont signalés par le symbole Ψ dans le catalogue. Ces bracelets faits d'espèces en danger sont présentés uniquement à des fins d'exposition et ne sont pas en vente. Christie's retirera et conservera les bracelets avant l'expédition des montres. Sur certains sites de vente, Christie's peut, à son entière discrétion, mettre gratuitement ces bracelets à la disposition des acheteurs des **lots** s'ils sont retirés en personne sur le site de vente dans le délai de 1 an à compter de la date de la vente. Veuillez vérifier auprès du département ce qu'il en est pour chaque **lot** particulier.

(i) Sacs à main
Un **lot** marqué du symbole ≈ contient des éléments d'espèces menacées ou protégées et est soumis à la réglementation de la CITES. Ce **lot** peut seulement être expédié à une adresse située dans le pays du site de vente ou retiré personnellement dans notre salle de vente.

En ce qui concerne tous les symboles et autres marquages mentionnés au paragraphe H2, veuillez noter que les **lots** sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue, mais nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

I. NOTRE RESPONSABILITÉ ENVERS VOUS

(a) Nous ne donnons aucune garantie quant aux déclarations faites ou aux informations données par Christie's, ses représentants ou ses employés à propos d'un **lot**, excepté ce qui est prévu dans la **garantie** d'authenticité, et, sauf disposition législative d'ordre public contraire, toutes les **garanties** et autres conditions qui pourraient être ajoutées à cet accord en vertu de la loi sont exclues.

Les **garanties** figurant au paragraphe E1 relèvent de la responsabilité du vendeur et ne nous engagent pas envers vous.

(b) (i) Nous ne sommes aucunement responsables envers vous pour quelque raison que ce soit (que ce soit pour rupture du présent accord ou pour toute autre question relative à votre achat d'un **lot** ou à une enchère), sauf en cas de fraude ou de fausse déclaration de notre part ou autrement que tel qu'expressément énoncé dans les présentes Conditions de vente ; et
(ii) nous ne faisons aucune déclaration, ne donnons aucune **garantie**, ni n'assumons aucune responsabilité de quelque sorte que ce soit relativement à un **lot** concernant sa qualité marchande, son adaptation à une fin particulière, sa description, sa taille, sa qualité, son **état**, son attribution, son authenticité, sa rareté, son importance, son support, sa **provenance**, son historique d'exposition, sa documentation ou sa pertinence historique. Sous réserve de toute disposition impérative contraire du droit local, toute **garantie** de quelque sorte que ce soit est exclue du présent paragraphe.

(c) En particulier, veuillez noter que nos services d'ordres d'achat et d'enchères par téléphone, Christie's LIVE™, les rapports de condition, le convertisseur de devises et les écrans vidéo dans les salles de vente sont des services gratuits et que nous déclinons toute responsabilité à votre égard en cas d'erreurs (humaines ou autres), d'omissions ou de pannes de ces services.

(d) Nous n'avons aucune responsabilité envers qui que ce soit d'autre qu'un acheteur dans le cadre de l'achat d'un **lot**.

(e) Si, malgré les stipulations des paragraphes (a) à (d) ou E2(i) ci-dessus, nous sommes jugés responsables envers vous pour quelque raison que ce soit, notre responsabilité sera limitée au montant du **prix d'achat** que vous avez versé. Nous ne serons pas responsables envers vous en cas de manque à gagner ou de perte d'activité, de perte d'opportunités ou de valeur, de perte d'économies escomptées ou d'intérêts, de coûts, d'autres dommages ou de dépenses.

J. AUTRES STIPULATIONS

1. Annuler une vente

Outre les cas d'annulation prévus dans les présentes Conditions de vente, nous pouvons annuler la vente d'un **lot** si nous estimons raisonnablement que la réalisation de la transaction est, ou pourrait être, illicite ou que la vente engage notre responsabilité ou celle du vendeur envers quelqu'un d'autre ou qu'elle est susceptible de nuire à notre réputation.

2. Enregistrements

Nous pouvons filmer et enregistrer toutes les ventes aux enchères. Toutes les informations personnelles ainsi collectées seront maintenues confidentielles. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et sauf opposition des personnes concernées aux fins d'exercice de son activité et à des fins commerciales et de marketing. Si vous ne souhaitez pas être filmé, vous devez procéder à des enchères téléphoniques, ou nous délivrer un ordre d'achat, ou utiliser Christie's LIVE. Sauf si nous donnons notre accord écrit et préalable, vous n'êtes pas autorisé à filmer ni à enregistrer les ventes aux enchères.

3. Droits d'Auteur

Nous détenons les droits d'auteur sur l'ensemble des images, illustrations et documents écrits produits par ou pour nous concernant un **lot** (y compris le contenu de nos catalogues, sauf indication contraire). Vous ne pouvez pas les utiliser sans notre autorisation écrite préalable. Nous ne donnons aucune **garantie** que vous obtiendrez des droits d'auteur ou d'autres droits de reproduction sur le **lot**.

4. Autonomie des dispositions

Si une partie quelconque de ces Conditions de vente est déclarée, par un tribunal quel qu'il soit, non valable, illégale ou inapplicable, il ne sera pas tenu compte de cette partie mais le reste des Conditions de vente restera pleinement valable dans toutes les limites autorisées par la loi.

5. Transfert de vos droits et obligations

Vous ne pouvez consentir de sûreté ni transférer vos droits et responsabilités découlant de ces Conditions de vente et du contrat de vente sans notre accord écrit et préalable. Les dispositions de ces Conditions de vente s'appliquent à vos héritiers et successeurs, et à toute personne vous succédant dans vos droits.

6. Traduction

Si nous vous fournissons une traduction de ces Conditions de vente, la version française fera foi en cas de litige ou de désaccord lié à ou découlant des présentes.

7. Loi informatique et liberté

Dans le cadre de ses activités de vente aux enchères et de vente de gré à gré, de marketing et de fourniture de services, et afin de gérer les restrictions d'enchérir ou de proposer des biens à la vente, Christie's est amenée à collecter des données à caractère personnel concernant le vendeur et l'acheteur destinées aux sociétés du **Groupe Christie's**. Le vendeur et l'acheteur disposent d'un droit d'accès, de rectification et de suppression des données à caractère personnel les concernant, qu'ils pourront exercer en s'adressant à leur interlocuteur habituel chez Christie's France. Christie's pourra utiliser ces données à caractère personnel pour satisfaire à ses obligations légales, et aux fins d'exercice de son activité, et notamment , sauf opposition des personnes concernées, à des fins opérations commerciales et de marketing.
Dès lors que la règlementation impose d'effectuer une déclaration ou de demander une autorisation pour la mise en vente ou le transport d'un objet, les autorités compétentes requièrent de Christie's la communication de vos coordonnées et de votre facture (en ce compris toutes données personnelles).
Si vous êtes résident de Californie, vous pouvez consulter une copie de notre déclaration sur le California Consumer Privacy Act à https://www.christies.com/about-us/contact/ccpa

8. Renonciation

Aucune omission ou aucun retard dans l'exercice de ses droits et recours par Christie's, prévus par les présentes Conditions de vente, n'emporte renonciation à ces droits ou recours, ni n'empêche l'exercice ultérieur de ces droits ou recours, ou de tout autre droit ou recours. L'exercice ponctuel ou partiel d'un droit ou recours n'emporte pas d'interdiction ni de limitation d'aucune sorte d'exercer pleinement ce droit ou recours, ou tout autre droit ou recours.

9. Loi et compétence juridictionnelle

L'ensemble des droits et obligations découlant des présentes Conditions de vente seront régis par la loi française et seront soumis, en ce qui concerne leur interprétation et leur exécution, aux tribunaux compétents de Paris. Avant que vous n'engagiez ou que nous n'engagions un recours devant les tribunaux (à l'exception des cas limités dans lesquels un litige, un différend ou une demande intervient en liaison avec une action en justice engagée par un tiers et où ce litige peut être associé à ce recours) et si nous en convenons, chacun de nous tentera de régler le litige par une médiation conduite dans le respect de la procédure relative à la médiation prévue par le Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris (39 avenue F.D. Roosevelt – 75008 Paris) avec un médiateur inscrit auprès du Centre de Médiation et d'Arbitrage de Paris et jugé acceptable par chacun de nous. Si le litige n'est pas résolu par une médiation, il sera exclusivement tranché par les tribunaux civils français. Nous aurons le droit d'engager un recours contre vous devant toute autre juridiction. En application des dispositions de l'article L321-17 du Code de commerce, il est rappelé que les actions en responsabilité civile engagées à l'occasion des ventes volontaires de meubles aux enchères publiques se prescrivent par 5 ans à compter de l'adjudication.

10. Préemption

Dans certains cas, l'État français peut exercer un droit de préemption sur les œuvres d'art mises en vente publique, conformément aux dispositions des articles L123-1 et L123-2 du Code du Patrimoine. L'État se substitue alors au dernier enchérisseur. En pareil cas, le représentant de l'État formule sa déclaration juste après la chute du marteau auprès de la société habilitée à organiser la vente publique ou la vente de gré à gré après-vente. La décision de préemption doit ensuite être confirmée dans un délai de quinze jours. Christie's n'est pas responsable du fait des décisions administratives de préemption.

11. Trésors nationaux – Biens Culturels

Des certificats d'exportation pourront être nécessaires pour certains achats. L'État français a la faculté de refuser d'accorder un certificat d'exportation si le **lot** est réputé être un trésor national. Nous n'assumons aucune responsabilité du fait des décisions administratives de refus de certificat pouvant être prises, et la demande d'un certificat d'exportation ou de tout autre document administratif n'affecte pas l'obligation de paiement immédiat de l'acheteur ni le droit de Christie's de percevoir des intérêts en cas de paiement tardif. Si l'acheteur demande à Christie's d'effectuer les formalités en vue de l'obtention d'un certificat d'exportation pour son compte, Christie's pourra lui facturer ses débours et ses frais liés à ce service. Christie's n'aura pas à rembourser ces sommes en cas de refus dudit certificat ou de tout autre document administratif. La non-obtention d'un certificat ne peut en aucun cas justifier un retard de paiement ou l'annulation de la vente de la part de l'acheteur. Sont présentées ci-dessous, de manière non exhaustive, les catégories d'œuvres ou objets d'art accompagnés de leur seuil de valeur respectif au-dessus duquel un Certificat de bien culturel (dit CBC ou « passeport ») peut être requis pour que l'objet puisse sortir du territoire français. Le seuil indiqué entre parenthèses est celui requis pour une demande de sortie du territoire européen, dans le cas où ce dernier diffère du premier seuil. Veuillez noter que certains seuils ont changé au 1er janvier 2021.

- Peintures et tableaux en tous matériaux sur tous supports ayant plus de 50 ans d'âge 150.000 €
- Meubles et objets d'ameublement, tapis, tapisseries, horlogerie, ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Aquarelles, gouaches et pastels ayant plus de 50 ans d'âge 30.000 €
- Sculptures originales ou productions de l'art statuaire originales, et copies produites par le même procédé que l'original ayant plus de 50 ans d'âge 50.000 €
- Livres de plus de 100 ans d'âge 50.000 €
- Véhicules de plus de 75 ans d'âge 50.000 €
- Dessins ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Estampes, gravures, sérigraphies et lithographies originales et affiches originales ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €

- Photographies, films et négatifs ayant plus de 50 ans d'âge 15.000 €
- Cartes géographiques imprimées ayant plus de cent ans d'âge 15.000 €
- Incunables et manuscrits, y compris cartes et partitions (UE : quelle que soit la valeur) 1.500 €
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge provenant directement de fouilles (1)
- Objets archéologiques de plus de 100 ans d'âge ne provenant pas directement de fouilles 1.500 €
- Eléments faisant partie intégrante de monuments artistiques, historiques ou religieux (ayant plus de 100 ans d'âge) (1)
- Archives de plus de 50 ans d'âge 300 € (UE : quelle que soit la valeur)

12. Informations contenues sur www.christies.com
Les détails de tous les **lots** vendus par nous, y compris les descriptions du catalogue et les prix, peuvent être rapportés sur www.christies.com. Les totaux de vente correspondent au **prix d'adjudication** plus les **frais acheteur** et ne tiennent pas compte des coûts, frais de financement ou de l'application des crédits des acheteurs ou des vendeurs. Nous ne sommes malheureusement pas en mesure d'accéder aux demandes de suppression de ces détails de www.christies.com.

K. GLOSSAIRE

authentique : un exemplaire véritable, et non une copie ou une contrefaçon :

(i) de l'œuvre d'un artiste, d'un auteur ou d'un fabricant particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant l'œuvre dudit artiste, auteur ou fabricant ;
(ii) d'une œuvre créée au cours d'une période ou culture particulière, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant une œuvre créée durant cette période ou culture ;
(iii) d'une œuvre correspondant à une source ou une origine particulière si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant de cette origine ou source ; ou
(iv) dans le cas de pierres précieuses, d'une œuvre qui est faite à partir d'un matériau particulier, si le **lot** est décrit dans l'**intitulé** comme étant fait de ce matériau.

autres dommages : tout dommage particulier, consécutif, accessoire, direct ou indirect de quelque nature que ce soit ou tout dommage inclus dans la signification de «particulier», «consécutif» «direct», «indirect», ou «accessoire» en vertu du droit local.
avec réserve : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2 et **intitulés avec réserve** désigne la section dénommée **intitulés avec réserve** sur la page du catalogue intitulée « Avis importants et explication des pratiques de catalogage ».
avis en salle de vente : un avis écrit affiché près du **lot** dans la salle de vente et sur www.christies.com, qui est également lu aux enchérisseurs potentiels par téléphone et notifié aux clients qui ont laissé des ordres d'achat, ou une annonce faite par le commissaire-priseur soit au début de la vente, soit avant la mise aux enchères d'un **lot** particulier.
commissaire-priseur : le commissaire-priseur individuel et/ou Christie's.
date d'échéance : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).
description du catalogue : la description d'un **lot** dans le catalogue de la vente aux enchères, éventuellement modifiée par des **avis en salle de vente**
estimation : la fourchette de prix indiquée dans le catalogue ou dans tout **avis en salle de vente** dans laquelle nous pensons qu'un **lot** pourrait se vendre. **estimation** basse désigne le chiffre le moins élevé de la fourchette et **estimation** haute désigne le chiffre le plus élevé. L'**estimation** moyenne correspond au milieu entre les deux.
état : l'**état** physique d'un **lot**.
frais acheteur : les frais que nous paie l'acheteur en plus du **prix d'adjudication**, comme décrit au paragraphe D.
garantie : une affirmation ou déclaration dans laquelle la personne qui en est l'auteur garantit que les faits qui y sont exposés sont exacts.
garantie d'authenticité : la **garantie** que nous donnons dans les présentes Conditions de vente selon laquelle un **lot** est **authentique**, comme décrit à la section E2.
Groupe Christie's : Christie's International Plc, ses filiales et d'autres sociétés au sein de son groupe d'entreprises.
intitulé : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe E2.
lot : un article à mettre aux enchères (ou plusieurs articles à mettre aux enchères de manière groupée).
MAJUSCULES : désigne un mot ou un passage dont toutes les lettres sont en **MAJUSCULES**.
prix d'achat : a la signification qui lui est attribuée au paragraphe F1(a).
prix d'adjudication : le montant de l'enchère la plus élevée que le commissaire-priseur accepte pour la vente d'un **lot**.
prix de réserve : le montant confidentiel en dessous duquel nous ne vendrons pas un **lot**.
provenance : l'historique de propriété d'un **lot**.
rapport de condition : déclaration faite par nous par écrit à propos d'un **lot**, et notamment à propos de sa nature ou de son **état**.
vendeur : le propriétaire d'un lot ; il peut s'agir soit de Christie's, soit d'un autre propriétaire pour lequel Christie's agit en qualité de mandataire.

AVIS IMPORTANTS
et explication des pratiques de catalogage

SYMBOLES EMPLOYÉS DANS NOS CATALOGUES

La signification des mots en caractères gras dans la présente section se trouve à la fin de la rubrique du catalogue intitulée « Conditions de vente »

■ Lot transféré après la vente dans un entrepôt extérieur.

○ **Christie's** a un intérêt financier direct sur le **lot**. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

○♦ Christie's a accordé une garantie de prix minimal et a un intérêt financier direct sur ce **lot**. Christie's a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier si un lot garanti est vendu. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

Δ Propriété de Christie's ou d'une autre société du **Groupe Christie's** en tout ou en partie.

Δ♦ Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire de ce **lot** en tout ou partie et a financé tout ou partie de cet intérêt par l'intermédiaire d'un tiers. Ces tiers pourraient bénéficier d'un avantage financier en cas de vente d'un **lot** garanti. Pour plus d'informations, voir les Avis importants dans les Conditions de vente.

○○ Le vendeur de ce **lot** est l'un des collaborateurs de Christie's.

¤ Une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**.

λ Droit de suite de l'artiste. Voir section D3 des Conditions de vente.

• **Lot** proposé sans **prix de réserve**.

~ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente

≈ **Lot** de sacs à main comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui pourraient entraîner des restrictions à l'exportation. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

∝ **Lot** contenant de l'ivoire d'éléphant. Voir le paragraphe H2 des Conditions de vente.

Ψ **Lot** comprenant des matières provenant d'espèces menacées qui est affiché pour présentation uniquement et non destiné à la vente. Voir le paragraphe H2(h) des Conditions de vente.

f Des frais additionnels de 5,5 % TTC du **prix d'adjudication** seront prélevés en sus des frais habituels à la charge de l'acheteur. Ces frais additionnels sont susceptibles d'être remboursés à l'acheteur sur présentation d'une preuve d'exportation du lot hors de l'Union Européenne dans les délais légaux.

ff **Lot** importé depuis un pays hors de l'Union européenne et soumis au régime de l'admission temporaire. Des frais additionnels de 20 % du **prix d'adjudication** seront prélevés. Un droit de douane peut être appliqué au taux en vigueur. La TVA de 20 % est appliquée aux **frais acheteur** et facturée sur une base forfaitaire conformément aux règles du régime français de taxation sur la marge. Ce surcoût fiscal peut être remboursé à l'acheteur sur présentation de la preuve que le **lot** a été exporté hors de l'Union européenne dans les délais légaux.

\+ La TVA au taux de 20% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

++ La TVA au taux de 5,5% sera due sur le total du **prix d'adjudication** et des frais à la charge de l'acheteur. Pour plus d'informations, voir la Section D.2. « Régime de TVA et condition de l'exportation » ci-dessus.

Veuillez noter que les lots sont signalés par des symboles à titre indicatif, uniquement pour vous faciliter la consultation du catalogue. Nous déclinons toute responsabilité en cas d'erreurs ou d'oublis.

AVIS IMPORTANTS

Δ Biens propriété de Christie's en partie ou en totalité :

De temps à autre, **Christie's** ou une autre société du **Groupe Christie's** peut proposer un **lot** dont elle est propriétaire en tout ou en partie. Ce **lot** est identifié dans le catalogue par le symbole Δ à côté du numéro du **lot**.

○ Garanties de Prix Minimal :

Parfois, **Christie's** détient un intérêt financier direct dans le résultat de la vente de certains **lots** consignés pour la vente. C'est généralement le cas lorsqu'elle a garanti au **vendeur** que quel que soit le résultat de la vente, le **vendeur** recevra un prix de vente minimal pour son œuvre. Il s'agit d'une garantie de prix minimal. Lorsque **Christie's** détient tel intérêt financier, nous identifions ces **lots** par le symbole ○ à côté du numéro du **lot**.

○♦ Garanties de Tiers/Enchères irrévocables :

Lorsque **Christie's** a fourni une Garantie de Prix Minimal, elle risque d'encourir une perte, qui peut être significative, si le **lot** ne se vend pas. Par conséquent, **Christie's** choisit parfois de partager ce risque avec un tiers qui accepte avant la vente aux enchères de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. S'il n'y a pas d'autre enchère plus élevée, le tiers s'engage à acheter le **lot** au niveau de son enchère écrite irrévocable. Ce faisant, le tiers assume tout ou partie du risque que le **lot** ne soit pas vendu. Les **lots** qui font l'objet d'un accord de garantie de tiers sont identifiés par le symbole ○♦.

Dans la plupart des cas, **Christie's** indemnise le tiers en échange de l'acceptation de ce risque. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, sa rémunération est basée sur une commission de financement fixe. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire, la rémunération peut être soit basée sur une redevance fixe, soit sur un montant calculé par rapport au **prix d'adjudication** final. Le tiers peut également placer une enchère sur le **lot** supérieure à l'enchère écrite irrévocable. Lorsque le tiers est l'adjudicataire, **Christie's** reportera le prix d'achat net de la commission de financement fixe.

Nous imposons aux tiers garants de divulguer à toute personne qu'ils conseillent leur intérêt financier dans tous les **lots** qu'ils garantissent. Toutefois, pour dissiper tout doute, si vous êtes conseillé par un mandataire ou que vous enchérissez par l'intermédiaire d'un mandataire sur un **lot** identifié comme faisant l'objet d'une garantie de tiers, vous devez toujours demander à votre mandataire de confirmer s'il détient ou non un intérêt financier à l'égard du **lot**.

Δ♦ Bien propriété de Christie's en tout ou partie et Garantie de Tiers / Enchères Irrévocable :

Lorsque Christie's ou une autre société du **Groupe Christie's** est propriétaire en tout ou partie d'un **lot** et que celui-ci ne se vend pas, Christie's risque de subir une perte. Christie's peut donc choisir de partager ce risque avec un tiers, qui accepte contractuellement, avant la vente aux enchères, de placer une enchère écrite irrévocable sur le **lot**. Ce **lot** est identifié dans les Conditions de vente par le symbole Δ♦

Lorsque le tiers est l'adjudicataire du **lot**, il ne recevra pas d'indemnité en contrepartie de l'acceptation de ce risque. Si le tiers n'est pas l'adjudicataire du **lot**, Christie's peut l'indemniser. Le tiers est tenu par Christie's de divulguer à toute personne qu'il conseille son intérêt financier dans tout **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier. Si vous êtes conseillé par un agent ou si vous enchérissez par son intermédiaire sur un **lot** dans lequel Christie's a un intérêt financier et qui fait l'objet d'une enchère écrite contractuelle, vous devez toujours demander à votre agent de confirmer s'il a ou non un intérêt financier en relation avec le **lot**.

¤ Enchères par les parties détenant un intérêt

Lorsqu'une partie qui a un intérêt direct ou indirect dans le **lot** qui peut avoir connaissance du **prix de réserve** du **lot** ou d'autres informations importantes est autorisée à enchérir sur le **lot**, nous marquerons le **lot** par le symbole ¤. Cet intérêt peut comprendre les bénéficiaires d'une succession qui ont consigné le **lot** ou un copropriétaire d'un **lot**. Toute partie intéressée qui devient adjudicataire d'un **lot** doit se conformer aux **Conditions de Vente** de **Christie's**, y compris le paiement intégral des **frais acheteur** sur le **lot** majoré des taxes applicables.

Notifications post-catalogue

Dans certains cas, après la publication du catalogue, **Christie's** peut conclure un accord ou prendre connaissance d'ordres d'achat qui auraient nécessité un symbole dans le catalogue. Dans ces cas-là, une annonce sera faite avant la vente du **lot**.

Autres accords

Christie's peut conclure d'autres accords n'impliquant pas d'enchères. Il s'agit notamment d'accords par lesquels **Christie's** a donné au **vendeur** une avance sur le produit de la vente du **lot** ou **Christie's** a partagé le risque d'une garantie avec un partenaire sans que le partenaire soit tenu de déposer une enchère écrite irrévocable ou de participer autrement à la vente aux enchères du **lot**. Étant donné que ces accords ne sont pas liés au processus d'enchères, ils ne sont pas marqués par un symbole dans le catalogue.

EXPLICATION DES PRATIQUES DE CATALOGAGE

Les termes utilisés dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** ont la signification qui leur est attribuée ci-dessous. Veuillez noter que toutes les déclarations figurant dans le catalogue ou dans la description d'un **lot** relatives à l'identification de l'auteur sont soumises aux dispositions des **Conditions de Vente**, y compris la **garantie d'authenticité**. Notre utilisation de ces expressions ne tient pas compte de l'état du **lot** ou de l'étendue de toute restauration. Les rapports de condition écrits sont habituellement disponibles sur demande.

Un terme et sa définition figurant dans la rubrique « **avec réserve** » sont une déclaration avec réserve quant à l'identification de l'auteur. Bien que l'utilisation de ce terme repose sur une étude minutieuse et représente l'opinion des spécialistes, **Christie's** et le **vendeur** n'assument aucun risque, ni aucune responsabilité quant à l'authenticité de l'auteur d'un **lot** décrit par ce terme dans ce catalogue, et la **garantie d'authenticité** ne couvrira pas les **lot**s décrits à l'aide de ce terme.

(1) Pour ces catégories, la demande de certificat ne dépend pas de la valeur de l'objet, mais de sa nature. Une documentation complète peut être obtenue auprès du département Transport de Christie's au +33 (0)1 40 76 86 17.

PHOTOGRAPHIES, DESSINS, ESTAMPES, MINIATURES ET SCULPTURES

Une œuvre décrite avec le(s) nom(s) ou la désignation reconnue d'un artiste, sans aucune qualification, est, selon **Christie's**, une œuvre de l'artiste.

INTITULÉS AVEC RÉSERVE
- « Attribué à » : selon l'avis de **Christie's**, vraisemblablement une œuvre de l'artiste en tout ou en partie.
- « Studio de » / « Atelier de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le studio ou l'atelier de l'artiste, éventuellement sous sa supervision.
- « Cercle de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre de la période de l'artiste et montrant son influence.
- « Suiveur de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais pas nécessairement par son élève.
- « Goût de » : selon l'avis de **Christie's**, une œuvre exécutée dans le style de l'artiste mais exécutée à une date ultérieure à sa vie.
- « D'après » : selon l'avis de **Christie's**, une copie (quelle qu'en soit la date) d'une œuvre de l'artiste.
- « Signé » / « Daté » / « Inscrit » : selon l'avis de **Christie's**, il s'agit d'une œuvre qui a été signée/datée par l'artiste ou sur laquelle il a inscrit son nom.
- « Porte une signature »/« Porte une date »/« Porte une inscription » : selon l'avis qualifié de **Christie's**, la signature/date/inscription semble être d'une autre main que celle de l'artiste.

La date donnée pour les Estampes Anciennes, Modernes et Contemporaines est la date (ou la date approximative lorsqu'elle est précédée de « circa ») à laquelle la matrice a été réalisée et pas nécessairement la date à laquelle l'estampe a été imprimée ou publiée.

RAPPORTS DE CONDITION
Veuillez contacter le Département des spécialistes pour obtenir un rapport de condition sur l'état d'un **lot** particulier (disponible pour les **lots** supérieurs à 3 000 €). Les rapports de condition sont fournis à titre de service aux clients intéressés. Les clients potentiels doivent prendre note que les descriptions de propriété ne sont pas des **garanties** et que chaque **lot** est vendu « en l'**état** ».
TOUTES LES DIMENSIONS ET LES POIDS SONT APPROXIMATIFS.

OBJETS COMPOSÉS DE MATERIAUX PROVENANT D'ESPÈCES EN VOIE DE DISPARITION ET AUTRES ESPÈCES PROTÉGÉES
Les objets composés entièrement ou en partie (quel que soit le pourcentage) de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, sont généralement marqués par le symbole ~ dans le catalogue. Ces matériaux sont notamment l'ivoire, l'écaille de tortue, la peau de crocodile, d'autruche, et certaines espèces de corail, ainsi que le bois de rose du Brésil. Les acheteurs sont avisés que de nombreux pays interdisent l'importation de tout bien contenant de tels matériaux ou exigent un permis (i.e., un permis CITES) délivré par les autorités compétentes des pays d'exportation et d'importation du bien. Par conséquent, les acheteurs sont invités à se renseigner auprès des autorités compétentes avant d'enchérir pour tout bien composé entièrement ou en partie de tels matériaux dont ils envisagent l'importation dans un autre pays. Nous vous remercions de bien vouloir noter qu'il est de la responsabilité des acheteurs de déterminer et de satisfaire aux exigences de toutes les lois ou règlements applicables à l'exportation ou l'importation des biens composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées. L'impossibilité pour un acheteur d'exporter ou d'importer un tel bien composé des matériaux provenant d'espèces en voie de disparition et/ou protégées ne serait en aucun cas être retenue comme fondement pour justifier une demande d'annulation ou de la rescision de la vente. Par ailleurs, nous attirons votre attention sur le fait que le marquage des **lots** entièrement ou en partie composés de matériaux provenant d'espèces de la faune et de la flore en voie de disparition et/ou protégées, au moyen notamment de l'utilisation du symbole ~ dans les catalogues, et qui font potentiellement l'objet d'une réglementation spécifique, est effectué à titre purement facultatif et indicatif pour la commodité de nos clients, et qu'en conséquence, **Christie's** ne pourra en aucun cas être tenue responsable pour toute erreur ou omission quelle qu'elle soit.

Les lots soumis aux règles de la Cites ne peuvent pas être exportés au moyen d'un bordereau de détaxe.
Veuillez contacter notre service de transport d'œuvres d'art pour l'exporter.

À PROPOS DES PIERRES DE COULEUR
Il est rappelé aux acheteurs potentiels que nombre de pierres précieuses de couleur ont été historiquement traitées pour améliorer leur apparence. Certaines méthodes d'amélioration, comme le chauffage, sont couramment utilisées pour améliorer la couleur ou la transparence, plus particulièrement pour les rubis et les saphirs. D'autres méthodes, comme l'huilage, améliorent la clarté des émeraudes. Ces traitements sont généralement admis par les négociants internationaux en joaillerie. Bien que le traitement par chauffage pour améliorer la couleur soit largement réputé être permanent, il peut avoir un certain impact sur la durabilité de la pierre précieuse et une attention spécifique peut être nécessaire au fil des ans. Les pierres qui ont été huilées, par exemple, peuvent nécessiter un nouvel huilage après quelques années pour conserver au mieux leur apparence. La politique de **Christie's** est d'obtenir des rapports gemmologiques en provenance de laboratoires gemmologiques jouissant d'une renommée internationale qui décrivent certaines des pierres précieuses vendues par **Christie's**. La disponibilité de tels rapports apparaîtra dans le catalogue. Les rapports de laboratoires gemmologiques américains utilisés par **Christie's** mentionneront toute amélioration par chauffage ou autre traitement. Les rapports de laboratoires gemmologiques européens détailleront uniquement le traitement par chauffage sur demande mais confirmeront l'absence de tout traitement ou traitement par chauffage. En raison des variations d'approche et de technologie, il peut n'y avoir aucun consensus entre les laboratoires quant à savoir si une pierre spécifique a été traitée, la portée ou le degré de permanence de son traitement. Il n'est pas possible pour **Christie's** d'obtenir un rapport gemmologique pour chaque pierre que la maison offre. Les acheteurs potentiels doivent être conscients que toutes les pierres peuvent avoir été améliorées par un traitement ou un autre. Pour de plus amples détails, nous renvoyons les acheteurs potentiels des États-Unis à la fiche d'information préparée par la commission des normes gemmologiques (Gemstones Standards Commission), disponible à la rubrique de visualisation. Les acheteurs potentiels peuvent demander des rapports de laboratoires pour tout article non certifié si la demande est effectuée au moins trois semaines avant la date prévue de la vente aux enchères. Ce service fait l'objet d'un paiement par avance par la partie requérante. Du fait que l'amélioration affecte la valeur de marché, les estimations de **Christie's** refléteront les informations communiquées dans le rapport ou, en cas d'indisponibilité dudit rapport, l'hypothèse que les pierres précieuses ont pu être améliorées. Des rapports sur l'état sont généralement disponibles pour tous les **lots** sur demande et les experts de **Christie's** seront heureux de répondre à toute question.

AUX ACHETEURS POTENTIELS D'HORLOGES ET DE MONTRES
La description de l'état des horloges et des montres dans le présent catalogue, notamment les références aux défauts et réparations, est communiquée à titre de service aux acheteurs potentiels mais une telle description n'est pas nécessairement complète. Bien que **Christie's** puisse communiquer à tout acheteur potentiel à sa demande un rapport sur l'état pour tout **lot**, un tel rapport peut également être incomplet et ne pas spécifier tous les défauts ou remplacements mécaniques. Par conséquent, toutes les horloges et les montres doivent être inspectées personnellement par les acheteurs potentiels afin d'évaluer l'état du bien offert à la vente. Tous les **lots** sont vendus « en l'état » et l'absence de toute référence à l'état d'une horloge ou d'une montre n'implique pas que le **lot** est en bon état et sans défaut, réparation ou restauration. En théorie, toutes les horloges et les montres ont été réparées au cours de leur vie et peuvent aujourd'hui inclure des pièces non originales. En outre, **Christie's** ne fait aucune déclaration ou n'apporte aucune garantie quant à l'état de fonctionnement d'une horloge ou d'une montre. Les montres ne sont pas toujours représentées en taille réelle dans le catalogue. Il est demandé aux acheteurs potentiels de se référer à la description des **lots** pour connaître les dimensions de chaque montre. Veuillez noter que la plupart des montres bracelets avec boitier étanche ont été ouvertes afin d'identifier le type et la qualité de leur mouvement. Il ne doit pas être tenu pour acquis que ces montres demeurent étanches. Il est recommandé aux acheteurs potentiels de faire vérifier l'état des montres par un horloger compétent avant leur utilisation. Veuillez également noter que certains pays ne considèrent pas l'or de moins de 18 ct comme de « l'or » et peuvent en refuser l'importation. En cas de refus d'importation, **Christie's** ne peut en aucun cas être tenue pour responsable. Veuillez également noter que toutes les montres Rolex du catalogue de cette vente **Christie's** sont vendues en l'état. **Christie's** ne peut être tenue pour garante de l'authenticité de chacun des composants de ces montres Rolex. Les bracelets décrits comme associés ne sont pas des éléments d'origine et peuvent ne pas être authentiques. Il revient aux acheteurs potentiels de s'assurer personnellement de la condition de l'objet. Des rapports sur l'état des **lots** peuvent être demandés à **Christie's**. Ils sont donnés en toute objectivité selon les termes des Conditions de vente imprimées à la fin du catalogue. Ces rapports sont communiqués aux acheteurs potentiels seulement à titre indicatif et ne détaillent pas tous les remplacements de composants effectués ainsi que toutes les imperfections. Ces rapports sont nécessairement subjectifs. Il est précisé aux acheteurs potentiels qu'un certificat n'est disponible que s'il en est fait mention dans la description du **lot**. Les montres de collection contenant souvent des mécanismes complexes et d'une grande finesse, il est rappelé aux acheteurs potentiels qu'un examen général, un remplacement de la pile ou une réparation plus approfondie - à la charge de l'acheteur - peut être nécessaire.

CONCERNANT LES ESTIMATIONS DE POIDS
Le poids brut de l'objet est indiqué dans le catalogue.
Les poids des pierres précieuses ont pu être estimés par mesure. Ces chiffres sont censés être des directives approximatives et ne doivent pas être considérés comme exacts.

CÉRAMIQUES CHINOISES ET ŒUVRES D'ART
Lorsqu'une œuvre est d'une certaine période, règne ou dynastie, selon l'avis de **Christie's**, son attribution figure en lettre majuscule directement sous l'intitulé de la description du lot.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC
18e SIÈCLE
Si la date, l'époque ou la marque de règne sont mentionné(e)s en lettres majuscules dans les deux premières lignes cela signifie que l'objet date, selon l'avis de **Christie's**, bien de cette date, cette époque ou ce règne.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC
MARQUE KANGXI À SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS GLAÇURE ET DE L'ÉPOQUE (1662-1722)
Si aucune date, période ou marque de règne n'est mentionnée en lettres majuscules après la description en caractère gras, il s'agit, selon l'avis de **Christie's** d'une date incertaine ou d'une fabrication récente.
Ex. : BOL BLEU ET BLANC

TITRES AVEC RÉSERVE
Lorsqu'une œuvre n'est pas de la période à laquelle elle serait normalement attribuée pour des raisons de style, selon l'avis de **Christie's**, elle sera incorporée à la première ligne ou au corps du texte de la description.

Ex. : un BOL BLEU ET BLANC STYLE MING ; ou
Le bol style Ming est décoré de parchemins de lotus...

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet date très probablement de la période Kangxi, mais il reste possible qu'il soit daté différemment.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS VERRE ET PROBABLEMENT DE LA PÉRIODE

Selon l'avis de **Christie's**, cet objet pourrait être daté de la période Kangxi, mais il y a un fort élément de doute.
Ex. : MARQUE KANGXI SIX CARACTÈRES EN BLEU SOUS PLACE ET POSSIBLEMENT DE LA PÉRIODE

POUR LA JOAILLERIE
« Boucheron » : Quand le nom du créateur apparaît dans le titre cela signifie, selon l'opinion de **Christie's**, que le bijou est de ce fabricant.
« Monté par Boucheron » : selon l'opinion de **Christie's**, cela signifie que le sertissage a été créé par le joaillier qui a utilisé des pierres initialement fournies par son client.

TITRES AVEC RÉSERVE
« Signé Boucheron / Signature Boucheron » : Le bijou porte une signature du joaillier, selon l'avis de **Christie's**.
« Avec le nom du créateur pour Boucheron » : Le bijou revêt une marque mentionnant un fabricant, selon l'avis de **Christie's**.

PÉRIODES
ART NOUVEAU - 1895-1910
BELLE ÉPOQUE - 1895-1914
ART DÉCO - 1915-1935
RÉTRO - ANNÉES 1940

CERTIFICATS D'AUTHENTICITÉ
Certains fabricants ne fournissant pas de certificat d'authenticité, **Christie's** n'a aucune obligation d'en fournir aux acheteurs, sauf mention spécifique contraire dans la description du **lot** au catalogue de la vente. Excepté en cas de contrefaçon reconnue par **Christie's**, aucune annulation de vente ne saurait être prononcée pour cause de non-délivrance d'un certificat d'authenticité par un fabricant.

MÉTAUX PRÉCIEUX
Certains **lots** contenant de l'or, de l'argent ou du platine doivent selon la loi être présentés au bureau de **garantie** territorialement compétent afin de les soumettre à des tests d'alliage et de les poinçonner. **Christie's** n'est pas autorisée à délivrer ces **lots** aux acheteurs tant qu'ils ne sont pas marqués. Ces marquages seront réalisés par **Christie's** aux frais de l'acheteur, dès que possible après la vente. Une liste de tous les **lots** nécessitant un marquage sera mise à la disposition des acheteurs potentiels avant la vente.

SACS A MAIN
RAPPORTS DE CONDITION
L'état des lots vendus dans nos ventes aux enchères peut varier considérablement en raison de facteurs tels que l'âge, une détérioration antérieure, une restauration, une réparation ou l'usure. Les rapports de condition et les niveaux de rapport de condition sont fournis gratuitement, par souci de commodité, pour nos acheteurs et sont fournis à titre d'information uniquement. Ils offrent une opinion de bonne foi de **Christie's** mais peuvent ne pas indiquer tous les défauts, restaurations, altérations ou adaptations. Ils ne constituent en aucun cas une alternative à l'examen du lot en personne ou à l'obtention d'un avis professionnel. Les lots sont vendus « en l'état », c'est-à-dire tels quels, dans l'état dans lequel ils se trouvent au moment de la vente, sans aucune déclaration ou garantie ni engagement de responsabilité de quelque sorte que ce soit quant à leur état de la part de **Christie's** ou du **vendeur**.

LES NIVEAUX DE RAPPORT DE CONDITION DES LOTS
Nous fournissons un rapport général d'état des lots sous forme numérisée. Veuillez prendre connaissance des rapports d'état des lots spécifiques et les images supplémentaires pour chaque lot avant de placer une enchère.
Niveau 1 : cet article ne présente aucun signe d'utilisation ou d'usure et pourrait être considéré comme neuf. Il n'y a pas de défauts. L'emballage d'origine et le plastique de protection sont vraisemblablement intacts, comme indiqué dans la description du lot.
Niveau 2 : cet article présente des défauts mineurs et pourrait être considéré comme presque neuf. Il se peut qu'il n'ait jamais été utilisé, ou qu'il ait été utilisé peu de fois. Il n'y a que des remarques mineures sur l'état, qui peuvent être trouvées dans le rapport de condition spécifique.
Niveau 3 : cet article présente des signes visibles d'utilisation. Tous les signes d'utilisation ou d'usure sont mineurs. Cet article est en bon état.
Niveau 4 : cet article présente des signes normaux d'usure dus à un usage fréquent. Cet article présente soit une légère usure générale, soit de petites zones d'usure importante. L'article est considéré comme étant en bon état.
Niveau 5 : cet article présente des signes d'usure dus à un usage régulier ou intensif. L'article est en bon état, utilisable, mais il est accompagné de remarques sur l'état.
Niveau 6 : l'article est endommagé et nécessite une réparation. Il est considéré comme étant en bon état.

Toute référence à l'état dans une entrée de catalogue ne constitue pas une description complète de l'état et les images peuvent ne pas montrer clairement l'état d'un lot. Les couleurs et les nuances peuvent sembler différentes sur papier ou à l'écran de ce qu'elles sont dans la vie réelle. Il est de votre responsabilité de vous assurer que vous avez reçu et pris en compte tout rapport de condition et toute annotation.

TERME « FINITION »
Le terme « finition » désigne les parties métalliques du sac à main, telles que la finition de l'attache, des tiges de base, du cadenas et des clés et/ou de la sangle, qui sont plaqués d'une finition colorée (p. ex. de l'or, de l'argent, du palladium). Les termes « Finition or », « Finition argent », « Finition palladium » etc. se réfèrent au ton ou à la couleur de la finition et non au matériel utilisé. Si le sac à main comportent des finitions métalliques solides, celles-ci seront mentionnées dans la description du lot.

Entreposage et Enlèvement des Lots

Storage and Collection

Les lots marqués d'un carré ■ seront transférés et stockés après la vente dans un entrepôt spécialisé, situé à l'extérieur de nos locaux de l'avenue Matignon.

Christie's se réserve néanmoins, à sa seule et entière discrétion, le droit de transférer tout lot après-vente vers un autre de ses espaces de stockage.

Les lots seront transférés chez Société Chenue et seront disponibles à partir du :

jeudi 2 novembre 2023

Société Chenue est ouvert du lundi au vendredi, de 9h00 à 12h00 et 13h30 à 17h00.

Accès pieton
11 boulevard Ney
75018 Paris

Accès voiture/transporteur
215 rue d'Aubervilliers
1er niveau quai 11
75018 Paris

TARIFS

Christie's se réserve le droit d'appliquer des frais de stockage au-delà de 30 jours après la vente pour les lots vendus. La garantie en cas de dommage ou de perte totale ou partielle est couverte par Christie's selon les termes figurant dans nos Conditions de Vente et incluse dans les frais de stockage. Les frais s'appliqueront selon le barème décrit dans le tableau ci-dessous.

PAIEMENT

Merci de bien vouloir contacter notre service client 24h à l'avance à ClientServicesParis@christies.com ou au +33 (0)1 40 76 83 79 pour connaître le montant des frais et prendre rendez-vous pour la collecte du lot.

Sont acceptés les règlements par chèque, transfert bancaire et carte de crédit (Visa, Mastercard, American Express)

Specified lots marked with a filled square ■ will be transferred to a specialised storage warehouse after the sale, located outside our main office on Avenue Matignon.

Nevertheless, Christie's reserves the right, in its sole and absolute discretion, to transfer any lot after the sale to another of its offsite storage.

The lots will be sent to Société Chenue and will be available on:

Thursday 2 November 2023

Chenue Company is open Monday to Friday, 9.00 am to 12.00 pm and 1.30 pm to 5.00 pm.

Pedestrian access
11 boulevard Ney
75018 Paris

Car/carrier access
215 rue d'Aubervilliers
1st level Dock 11
75018 Paris

ADMINISTRATION FEE, STORAGE & RELATED CHARGES

At Christie's discretion storage charges may apply 30 days after the sale. Liability for physical loss and damage is covered by Christie's as specified in our Conditions of Sale and included in the storage fee. Charges will apply as set in the table below.

PAYMENT

Please contact our Client Service 24 hours in advance at ClientServicesParis@christies.com or call +33 (0)1 40 76 83 79 to enquire about the fee and book a collection time.

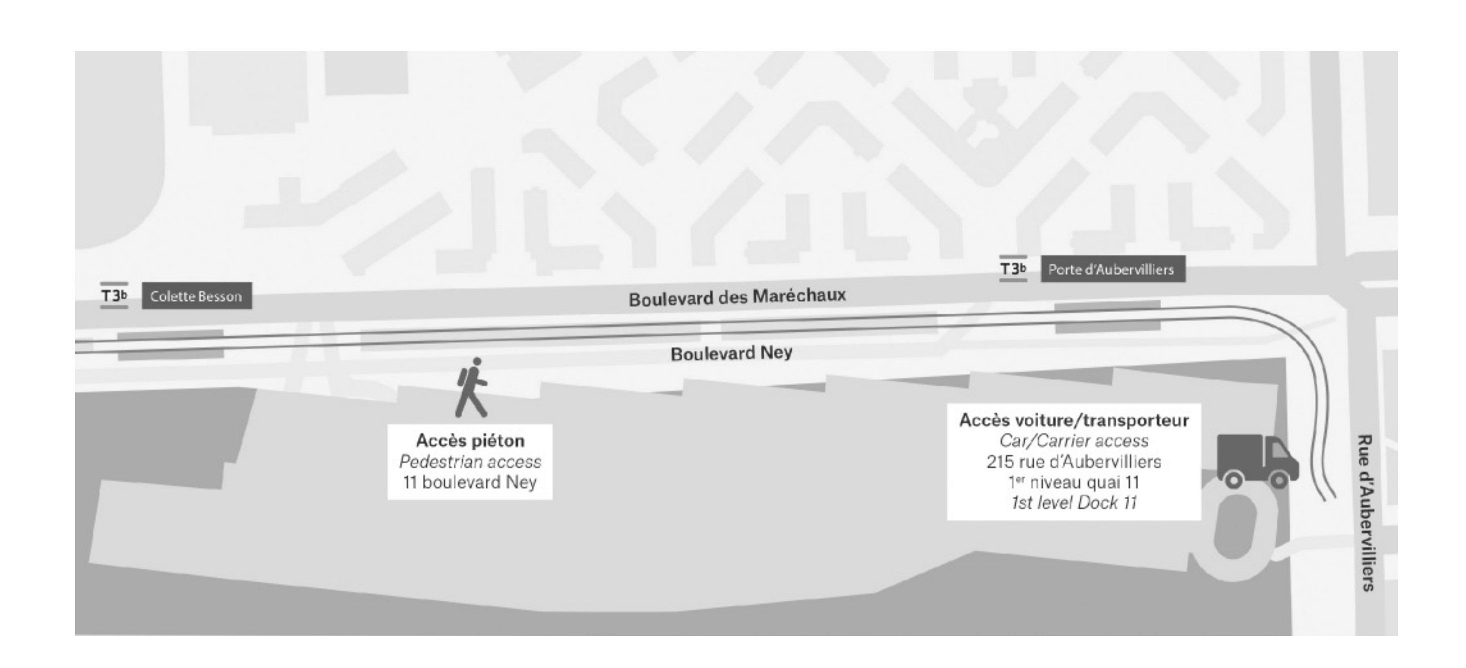
Are accepted payments by cheque, wire transfer and credit cards (Visa, Mastercard, American Express).

TABLEAUX GRANDS FORMATS, MOBILIER ET OBJETS VOLUMINEUX	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
70€ + TVA	8€ + TVA

TABLEAUX ET OBJETS PETITS FORMATS	
Frais de gestion et manutention fixe par lot	Frais de stockage par lot et par jour ouvré
35€ + TVA	4€ + TVA

LARGE PAINTINGS, FURNITURE AND LARGE OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
70€ + VAT	8€ + VAT

SMALL PICTURES AND OBJECTS	
Administration fee and handling per lot	Storage fee per lot and per business day
35€ + VAT	4€ + VAT



COLLECTION
Jean-Louis DANIS

JEUDI 26 OCTOBRE 2023
15H
9, avenue Matignon, 75008 Paris
CODE VENTE : 22281 - DANIS

(Les coordonnées apparaissant sur la preuve d'exportation doivent correspondre aux noms et adresses des professionnels facturés. Les factures ne pourront pas être modifiées après avoir été imprimées.)

LAISSER DES ORDRES D'ACHAT EN LIGNE SUR CHRISTIES.COM

INCRÉMENTS

Les enchères commencent généralement en dessous de l'estimation basse et augmentent par paliers (incréments) de jusqu'à 10 pour cent. Le commissaire-priseur décidera du moment où les enchères doivent commencer et des incréments. Les ordres d'achat non conformes aux incréments ci-dessous peuvent être abaissés à l'intervalle d'enchères suivant.

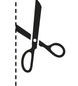
de 100 à 2 000 €	par 100 €
de 2 000 à 3 000 €	par 200 €
de 3 000 à 5 000 €	par 200, 500, 800 €
de 5 000 à 10 000 €	par 500 €
de 10 000 à 20 000 €	par 1 000 €
de 20 000 à 30 000 €	par 2 000 €
de 30 000 à 50 000 €	par 2 000, 5 000, 8 000 €
de 50 000 à 100 000 €	par 5 000 €
de 100 000 à 200 000 €	par 10 000 €
au dessus de 200 000 €	à la discrétion du commissaire-priseur habilité.

Le commissaire-priseur est libre de varier les incréments au cours des enchères.

1. Je demande à Christie's d'enchérir sur les lots indiqués jusqu'à l'enchère maximale que j'ai indiquée pour chaque lot.
2. En plus du prix d'adjudication (« prix marteau ») l'acheteur accepte de nous payer des frais acheteur de 26 % H.T. (soit 27,43 % T.T.C. pour les livres et 31,20 % T.T.C. pour les autres lots) sur les premiers € 800.000 ; 21 % H.T. (soit 22,16 % T.T.C. pour les livres et 25,20 % T.T.C. pour les autres lots) au-delà de € 800.001 et jusqu'à € 4.000.000 et 15 % H.T. (soit 15,83 % T.T.C. pour les livres et 18 % T.T.C. pour les autres lots) sur toute somme au-delà de € 4.000.001. Pour les ventes de vin, les frais à la charge de l'acquéreur s'élèvent à 25 % H.T. (soit 30 % T.T.C.).
3. J'accepte d'être lié par les Conditions de vente imprimées dans le catalogue.
4. Je comprends que si Christie's reçoit des ordres d'achat sur un lot pour des montants identiques et que lors de la vente ces montants sont les enchères les plus élevées pour le lot, Christie's vendra le lot à l'enchérisseur dont elle aura reçu et accepté l'ordre d'achat en premier.
5. Les ordres d'achat soumis sur des lots « sans prix de réserve » seront, à défaut d'enchère supérieure, exécutés à environ 50% de l'estimation basse ou au montant de l'enchère si elle est inférieure à 50% de l'estimation basse.

Je comprends que le service d'ordres d'achat de Christie's est un service gratuit fourni aux clients et que, bien que Christie's fasse preuve de toute la diligence raisonnablement possible, Christie's déclinera toute responsabilité en cas de problèmes avec ce service ou en cas de pertes ou de dommages découlant de circonstances hors du contrôle raisonnable de Christie's.

Résultats des enchères : +33 (0)1 40 76 84 13



FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT

Christie's Paris

Les ordres d'achat doivent être reçus au moins 24 heures avant le début de la vente aux enchères. Christie's confirmera toutes les enchères reçues par fax par retour de fax. Si vous n'avez pas reçu de confirmation dans le délai d'un jour ouvré, veuillez contacter le Département des enchères.

Tél. : +33 (0) 1 40 76 84 13 - Email : bidsparis@christies.com

Numéro de Client (le cas échéant) — Numéro de vente: 22281

Nom de facturation (en caractères d'imprimerie)

Adresse

Code postal

Téléphone en journée — Téléphone en soirée

Email

◯ Veuillez cocher si vous ne souhaitez pas recevoir d'informations à propos de nos ventes à venir par e-mail

J'AI LU ET COMPRIS LE PRESENT FORMULAIRE D'ORDRE D'ACHAT ET LES CONDITIONS DE VENTE – ACCORD DE L'ACHETEUR

Signature

Si vous n'avez jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre des copies des documents suivants. Personnes physiques : Pièce d'identité avec photo délivrée par un organisme public (permis de conduire, carte nationale d'identité ou passeport) et, si votre adresse actuelle ne figure pas sur votre pièce d'identité, un justificatif de domicile récent, par exemple une facture d'eau ou d'électricité ou un relevé bancaire. Sociétés : Un certificat d'immatriculation. Autres structures commerciales telles que les fiducies, les sociétés off-shore ou les sociétés de personnes : veuillez contacter le Département Conformité au +33 (0)1 40 76 84 13 pour connaître les informations que vous devez fournir. Si vous êtes enregistré pour enchérir pour le compte de quelqu'un qui n'a jamais participé à des enchères chez Christie's, veuillez joindre les pièces d'identité vous concernant ainsi que celles de la personne pour le compte de qui vous allez prendre part aux enchères, ainsi qu'un pouvoir signé par la personne en question. Les nouveaux clients, les clients qui n'ont pas fait d'achats auprès d'un bureau de Christie's au cours des deux dernières années et ceux qui souhaitent dépenser plus que les fois précédentes devront fournir une référence bancaire.

VEUILLEZ ÉCRIRE DISTINCTEMENT EN CARACTÈRES D'IMPRIMERIE

Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)	Numéro de lot (dans l'ordre)	Enchère maximale EURO (hors frais de vente)

Si vous êtes assujetti à la VAT/IVA/TVA/BTW/MWST/MOMS intracommunautaire,
Veuillez indiquer votre numéro :

SALLES DE VENTES INTERNATIONALES, BUREAUX DE REPRÉSENTATION EUROPÉENS, CONSULTANTS ET AUTRES SERVICES DE CHRISTIE'S

ALLEMAGNE
DÜSSELDORF
+49 (0)21 14 91 59 352
Arno Verkade

FRANCFORT
+49 170 840 7950
Natalie Radziwill

HAMBOURG
+49 (0)40 27 94 073
Christiane Gräfin
zu Rantzau

MUNICH
+49 (0)89 24 20 96 80
Marie Christine Gräfin Huyn

STUTTGART
+49 (0)71 12 26 96 99
Eva Susanne Schweizer

ARGENTINE
BUENOS AIRES
+54 11 43 93 42 22
Cristina Carlisle

AUTRICHE
VIENNE
+43 (0)1 533 881214
Angela Baillou

BELGIQUE
BRUXELLES
+32 (0)2 512 88 30
Astrid Centner-d'Oultremont

BRÉSIL
SÃO PAULO
+55 21 3500 8944
Marina Bertoldi

CANADA
TORONTO
+1 647 519 0957
Brett Sherlock (Consultant)

CHILI
SANTIAGO
+56 2 2 2631642
Denise Ratinoff de Lira

COLOMBIE
BOGOTA
+571 635 54 00
Juanita Madrinan
(Consultant)

CORÉE DU SUD
SÉOUL
+82 2 720 5266
Jun Lee

DANEMARK
COPENHAGUE
+ 45 2612 0092
Rikke Juel Brandt (Consultant)

ÉMIRATS ARABES UNIS
•DUBAI
+971 (0)4 425 5647

ESPAGNE
MADRID
+34 (0)91 532 6626
María García Yelo

ÉTATS UNIS

CHICAGO
+1 312 787 2765
Catherine Busch

DALLAS
+1 214 599 0735
Capera Ryan

HOUSTON
+1 713 802 0191
Jessica Phifer

LOS ANGELES
+1 310 385 2600
Sonya Roth

MIAMI
+1 305 445 1487
Jessica Katz

•NEW YORK
+1 212 636 2000

PALM BEACH
+1 561 777 4275
David G. Ober (Consultant)

SAN FRANCISCO
+1 415 982 0982
Ellanor Notides

FRANCE ET DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX
•PARIS
+33 (0)1 40 76 85 85

CENTRE, AUVERGNE, BRETAGNE, PAYS DE LA LOIRE & NORMANDIE
+33 (0)6 09 44 90 78
Virginie Greggory

POITOU-CHARENTE AQUITAINE
+33 (0)5 56 81 65 47
Marie-Cécile Moueix

PROVENCE - ALPES CÔTE D'AZUR
+33 (0)6 71 99 97 67
Fabienne Albertini-Cohen

GRANDE-BRETAGNE
•LONDRES
+44 (0)20 7839 9060

NORD
+44 (0)20 7104 5702
Thomas Scott

NORD OUEST ET PAYS DE GALLE
+44 (0)20 7752 3033
Jane Blood

SUD
+44 (0)1730 814 300
Mark Wrey

ÉCOSSE
+44 (0)131 225 4756
Bernard Williams
Robert Lagneau
David Bowes-Lyon
(Consultant)

ÎLE DE MAN
+44 (0)20 7389 2032

ÎLES DE LA MANCHE
+44 (0)20 7389 2032

IRLANDE
+353 (0)87 638 0996
Christine Ryall (Consultant)

INDE
MUMBAI
+91 (22) 2280 7905
Sonal Singh

INDONESIE
JAKARTA
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

ISRAËL
TEL AVIV
+972 (0)3 695 0695
Roni Gilat-Baharaff

ITALIE
•MILAN
+39 02 303 2831
Cristiano De Lorenzo

ROME
+39 06 686 3333
Marina Cicogna
(Consultant)

ITALIE DU NORD
+39 348 3131 021
Paola Gradi
(Consultant)

TURIN
+39 347 2211 541
Chiara Massimello
(Consultant)

VENISE
+39 041 277 0086
Bianca Arrivabene Valenti
Gonzaga (Consultant)

BOLOGNE
+39 051 265 154
Benedetta Possati Vittori
Venenti (Consultant)

FLORENCE
+39 335 704 8823
Alessandra Niccolini di
Camugliano (Consultant)

CENTRE & ITALIE DU SUD
+39 348 520 2974
Alessandra Allaria
(Consultant)

JAPON
TOKYO
+81 (0)3 6267 1766
Katsura Yamaguchi

MALAISIE
KUALA LUMPUR
+62 (0)21 7278 6268
Charmie Hamami

MEXICO
MEXICO CITY
+52 55 5281 5546
Gabriela Lobo

MONACO
+377 97 97 11 00
Nancy Dotta

PAYS-BAS
•AMSTERDAM
+31 (0)20 57 55 255
Arno Verkade

NORVÈGE
OSLO
+47 949 89 294
Cornelia Svedman
(Consultant)

PORTUGAL
LISBONNE
+351 919 317 233
Mafalda Pereira Coutinho
(Consultant)

QATAR
+974 7731 3615
Farah Rahim Ismail
(Consultant)

RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE
PÉKIN
+86 (0)10 8583 1766
Julia Hu

•HONG KONG
+852 2760 1766

•SHANGHAI
+86 (0)21 6355 1766
Julia Hu

SINGAPOUR
+65 6735 1766
Kim Chuan Mok

SUÈDE
STOCKHOLM
+46 (0)73 645 2891
Claire Ahman (Consultant)
+46 (0)70 9369 201
Louise Dyhlén (Consultant)

SUISSE
•GENÈVE
+41 (0)22 319 1766
Eveline de Proyart

•ZURICH
+41 (0)44 268 1010
Jutta Nixdorf

TAIWAN
TAIPEI
+886 2 2736 3356
Ada Ong

THAÏLANDE
BANGKOK
+66 (0) 2 252 3685
Prapavadee Sophonpanich

TURQUIE
ISTANBUL
+90 (532) 558 7514
Eda Kehale Argün
(Consultant)

SERVICES LIÉS AUX VENTES

COLLECTIONS PRIVÉES ET "COUNTRY HOUSE SALES"
Tel: +33 (0)1 4076 8598
Email: lgosset@christies.com

INVENTAIRES
Tel: +33 (0)1 4076 8572
Email: vgineste@christies.com

AUTRES SERVICES

CHRISTIE'S EDUCATION

LONDRES
Tel: +44 (0)20 7665 4350
Fax: +44 (0)20 7665 4351
Email: london@christies.edu

NEW YORK
Tel: +1 212 355 1501
Fax: +1 212 355 7370
Email: newyork@christies.edu

HONG KONG
Tel: +852 2978 6768
Fax: +852 2525 3856
Email: hongkong@christies.edu

CHRISTIE'S FINE ART STORAGE SERVICES

NEW YORK
+1 212 974 4570
Email: newyork@cfass.com

SINGAPOUR
Tel: +65 6543 5252
Email: singapore@cfass.com

CHRISTIE'S INTERNATIONAL REAL ESTATE

NEW YORK
Tel +1 212 468 7182
Fax +1 212 468 7141
Email: info@christiesrealestate.com

LONDRES
Tel +44 20 7389 2551
Fax +44 20 7389 2168
Email: info@christiesrealestate.com

HONG KONG
Tel +852 2978 6788
Fax +852 2973 0799
Email: info@christiesrealestate.com

Renseignements – Merci de bien vouloir appeler la salle de vente ou le bureau de représentation email – info@christies.com
La liste exhaustive de nos bureaux se trouve sur christies.com






CHRISTIE'S
9 AVENUE MATIGNON 75008 PARIS